DIE KUNST FÜR ALLE

HERAUSGEGEBEN

VON

FRITZ SCHWARTZ

NEUNZEHNTER JAHRGANG

1903—1904

ARTIBUS ET LITTERIS

MÜNCHEN 1904
VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G.

Druck von Alphons Bruckmann, München

INHALTS-VERZEICHNIS

I. Textliche Beiträge

Größere Aufsätze

Seite

Personal-Register

Seite

Orts-Register

Seite

Vermischtes

Literarische Anzeigen

II. Illustrationen

FRANZ
STUCK
1900

KVENSTLERFEST
MVENCHEN MDCCCCIIC

Franz Stuck, Der Künstler mit seiner Gattin

FRANZ STUCK
DER KÜNSTLER MIT
SEINER GATTIN

DIE VILLA STUCK IN MÜNCHEN

FRANZ STUCK

Die Worte „Ein Mensch aus *einem* Gusse", die sonst so oft nichts weiter als eine Festrednerphrase bedeuten, sind wie für Franz Stuck geprägt. Sein künstlerischer Stil war fertig in seiner ersten selbständigen Arbeit; er hat ihn weiter ausgebaut, nie in seinem Wesen verändert. Und dieser Stil ist das unverfälschte Erzeugnis seiner physischen und psychischen Besonderheit; wer Stucks Werdegang verfolgt hat, der weiß, daß dieser Münchener Meister nie einen Schritt von seinem Wege getan, nichts Fremdes angenommen hat. Er ist so, wie er sein muß, so, wie ein typisches Werk seiner Hand ist; energisch, fest und klar in jeder Linie, eine reiche und sinnenfrohe Natur. Man hat nicht mit Unrecht gesagt, daß auch Stucks äußere Erscheinung den Stil seiner Kunst trägt und nicht umsonst nimmt er sich darum selber gerne zum Modell. Wie er sich durchgesetzt hat, wie er sein Leben führt, wie er wohnt, wie er zu den andern steht — in allem ist er er selber, in allem echt. Seine Vorliebe für die gerade Linie, den rechten Winkel, für die markig-scharfe, oft wie in Stahl gegrabene Kontur — alles ist tief in seiner Natur begründet. Stuck hat tatsächlich jeden Zweig der bildenden Kunst gepflegt: er ist Bildhauer, Maler im malerischsten und im dekorativen Sinne, Karikaturist und kunstgewerblicher Zeichner, Graphiker und Architekt — und doch geht eine erstaunliche Einheitlichkeit durch sein ganzes Lebenswerk! In allem die gleiche Sicherheit des Geschmackes, der räumlichen, körperlichen und

DAS GEBURTSHAUS FRANZ STUCKS IN TETTENWEIS

farbigen Wirkung. Sein Weg durch die Gefilde der Kunst, die heutzutage ein recht wechselvolles, stark coupiertes Terrain darstellen, ist eine schnurgerade, ungebrochene Linie. Die mannigfachsten künstlerischen Eindrücke haben im Laufe der Jahre auch ihn beeinflußt, aber alles dies hat sich in seinem Schaffen umgestaltet zu Eigenem: Die Antike, die Renaissance, germanische und romanische Vorbilder! Bestimme einer mit den üblichen Etiketten den Stil einer Stuckschen Architektur, eines Möbels nach dessen Entwurf — er wird nicht weit kommen! Der Stil ist eben Franz Stuck!

Wer von einer solchen Persönlichkeit ein Mitgehen mit den malerischen Moden, eine Reaktion auf die wechselnden Schlagworte des Artistentums erwartete, der kennt das Wesen der Kunst im allgemeinen und dieses Künstlers im besondern nicht eben gut. In dem Schaffen eines so selbstherrlichen Temperamentes gibt es wohl gelegentlich ein „Aufundab“, aber kein „Hinundwieder“! Und wer aus jenem Aufundab, das sich nahezu in jedes Künstlers Werk offenbart, einen voreiligen Schluß auf das tatsächliche Niveau seiner Kunst zu ziehen wagt, kennt ihn ebenfalls nicht. Er hat ein paar Jahre lang die Schuld an sein Talent in kleiner Münze bezahlt — und sie zischelten von Rückgang und Verflachung. Und dann kam er 1902 mit etlichen Arbeiten von ganz großem Stil und ganz starker Eigenart, die sein Können als Maler auf verblüffender Höhe zeigten.

Außerdem aber hatte er, während er jene kleine Münze ausgab, im Stillen ein Werk geschaffen, das vielleicht das große Meisterwerk dieses kraftvollen Talentes bedeutet, das gar nicht hoch genug gewertet werden kann — sein Haus! Die ihm das Malen der „Bausteine“ zu diesem einzig dastehenden Künstlerheim vorwarfen, mögen bedenken, daß ohne diese Bausteine jener Tempel des guten Geschmackes eben nicht dort oben auf der Isarhöhe stünde und daß es mit seiner Schöpfung dem Maler denn doch nicht bloß um den Besitz einer luxuriösen Villa zu tun war, sondern um die Verwirklichung einer großen künstlerischen Idee! Der Empfangsraum und der Musiksalon in der Villa Stuck wiegen allein reichlich ein paar gemalte Ausstellungsschlager auf und die vollendete Harmonie und Schönheit des ganzen Baues, sie stempeln ihn eben so wohl zum „großen Kerl“, wie ihn die jüngere Künstlergeneration gerne nennt, wie sein Oeuvre als Maler!

In ihrer vollblütigen, kraftstrotzenden Sinnlichkeit, in ihrem rücksichtslosen Lebensfrohsinn ist Franz Stucks Kunst ausgesprochen süddeutsch, spezifisch *münchnerisch* in ihrem Behagen am Reiz des Materials, an der festen, typischen Form. Man hat in den letzten Jahren der Münchener Malerei diese Besonderheiten, das „Kunstgewerbliche“ in ihrer Art wohl

FRANZ STUCK AUS „ALLEGORIEN UND EMBLEME“

FRANZ STUCK AUS „ALLEGORIEN UND EMBLEME“
Verlag von Martin Gerlach & Co., Wien

auch zum Vorwurf gemacht — verwunderlich genug! Man mußte sie doch viel eher beneiden darum, daß in ihr noch so echt Bodenständiges lebt, das immer wieder durchdringt bei allem Wechsel der Moden. Seit Peter Candid, dem unser Franz Stuck in so manchem ähnlich und kongenial ist, haben die dekorativen Werte in dieser Münchener Malerei ihre Rolle gespielt, hat sie auf die Form und das Stoffliche und auf den Gedanken einen größeren Wert gelegt, als z. B. auf luministische Probleme und ist nach mancherlei Abschweifungen auf jene Dinge immer wieder zurückgekommen. Sie hat sich an großen Zeitströmungen oft genug verjüngt und erfrischt, ist aber dann doch wieder Münchener Malerei geworden. Auch Stuck hat z. B. dem Pleinair seine Huldigung gebracht in seinem „Wächter des Paradieses", der „Innocentia" und den „Kämpfenden Faunen" des Jahres 1889 — aber er ist nie vor lauter nüchternem Theoretisieren auf den toten Punkt gekommen, wie so viel andere Pleinairisten auf den toten Punkt kamen. Leider kamen! Denn es war so viel Tüchtigkeit, so viel ruhmeswerter Wille in ihrem Streben!

FRANZ STUCK DAS ELTERNPAAR SCHREIER
Aus „Hans Schreier, der große Mime" (H. Seemann Nachf., Leipzig)

FRANZ STUCK DAS JUBILÄUM
Aus „Hans Schreier, der große Mime" (H. Seemann Nachf., Leipzig)

Stucks lebhafte Betonung des dekorativen Moments hat übrigens ihre Ursache zum Teil wohl auch in seinem Studiengang. Er hat seine erste künstlerische Ausbildung auf der Münchener Kunstgewerbeschule erhalten; die Akademie hat er später eigentlich bloß — geschwänzt. Auch des Lebens bittere Not zwang ihn zunächst zu kunstgewerblichen Arbeiten. Mit siebzehn Jahren auf eigene Füße gestellt, zeichnete er für Kunsthandwerker, bemalte Teller u. s. w., alles noch im Geschmack der damals — Stuck ist am 23. Februar 1863 geboren worden — üblichen Renaissance. Als später der Wiener Kunstverleger Gerlach auf ihn aufmerksam wurde, zeichnete Stuck für das Werk „Allegorien und Embleme" eine Folge von Blättern, die nicht nur großes Aufsehen in Fachkreisen erregten, sondern auch von allen Seiten unglaublich ausgenützt wurden und heute noch ausgenützt werden. Damals schon fand er seinen Stil und was er kurz darauf für die „Fliegenden Blätter" zeichnete, eine Anzahl lustiger Karikaturen und die Serie „Amors Mission in den zwölf Monaten" (s. S. 7), das könnte der Stuck von heute auch technisch nicht besser machen, nicht gehaltvoller in der raffinierten Einfachheit der Anordnung, nicht fester und saftiger im Strich. Die Karikaturenbücher der Allotria weisen ebenfalls Zeichnungen Stucks von derbwuchtigem, übermütigem Humor auf, einem Humor, der auch viele seiner Staffeleibilder, Nymphen- und Faunscenen und Kentaurengeschichten aus-

FRANZ STUCK AUS „KARTEN UND VIGNETTEN"
Verlag von Martin Gerlach & Co., Wien

zeichnet. Es ist der Humor gesunder Vollkraft, kein höfisches Lächeln klingt in ihm, sondern ein schallendes Lachen!

Mit leichter Hand und froher Laune hat der Künstler auch eine Serie von Federzeichnungen zu A. Wohlmuths Theater-Satire „Hans Schreier, der große Mime“ gezeichnet (s. d. Proben a. S. 3). Das fast vergessene Büchlein ist neu aufgelegt worden und macht sich jetzt schnell viele Freunde. Sieht man sich Stuck als Karikaturisten an, so meint man fast, daß hier eine ganz spezielle Begabung vorliegt, die auch eine ganz spezielle Pflege verdient hätte. So ergeht es aber auch dem, der seine Arbeiten als Plastiker, als Dekorateur und Baukünstler oder seine graphischen Schöpfungen betrachtet. Er hat die Spezialbegabung zu jedem Kunstzweige und hat sich doch nicht zersplittert! —

Der junge Künstler, der um des Broterwerbs willen zunächst nur an das denken konnte, wozu er eine ganz exorbitante natürliche Begabung besaß, ans *Zeichnen*, eine Begabung, die ihn spielend, fast ohne Schulhilfe erreichen ließ, was andere in langer Lebensarbeit nicht bewältigen, dieser geborene Zeichner kam merkwürdig spät zum *Malen*. Er hatte schon einen respektierten Namen als Künstler, als er sich zum ersten Male an die Farbe, zunächst ans Pastell wagte. Schnell hatte seine beispiellose Geschicklichkeit in allem Technischen hier alle Schwierigkeiten des Materials überwunden und eine Debütantenarbeit, wie seinen „Wächter des Paradieses“, in der er sich kunstvoll die natürlichen Schwierigkeiten des Problems noch potenzierte, werden wohl nicht viele geliefert haben. Das war alles hell in hell gemalt, blendend hell zum Teil und doch von einer geheimnisvollen, fremdartigen Farbigkeit, Wunderblumen, wie aus Sonnenstrahlen gewoben, blühten hinter dem schlanken Paradieseswächter, der in weißem Gewande vor aller dieser Helligkeit und Herrlichkeit stand. Mit einem Ruck war der junge, sechsundzwanzigjährige Maler in die erste Reihe der Münchener Künstler gelangt und er hat uns nicht das oft gesehene Schauspiel des Zurückfallens nach einem ersten Erfolge geboten; er blieb in der ersten Reihe und ging aufwärts. Wie er einst als Zeichner mit verblüffender Schnelligkeit gereift war, wurde er jetzt „auf Anhieb“ ein fertiger Maler. Mit jenen 1889er Bildern hatte er sich Geltung in der Kunstwelt erobert — mit einer nicht lange darauf veranstalteten Sammelausstellung im Kunstvereine eroberte er das Publikum und den Markt. Er hatte sich durchgesetzt. Von einer gewaltigen Gemäldeserie, die Scenen aus dem Paradiese und aus klassischer Fabelwelt, Landschaften und Stilleben, eine Wilde Jagd, Graphik und Plastik, Bildnisse u. a. umfaßte, kehrte nur weniges unverkauft in sein Atelier zurück. In dieser Kollektivausstellung hatte er schon sein ganzes Programm aufgestellt, sie zeigte schon die ganze Stucksche Kunst in nuce und rief jedem, der zu sehen verstand, im Namen des Künstlers zu: Ich kann, was ich will! Da war eine wundersam poetische Dämmerlandschaft über schlammigem Wasser, ein einsamer Reiter unter pittoreskem Wolkenabendhimmel, eine unheimliche Sphinx in düsterer, feuchtkühler Felsenlandschaft, ein Oedipus vor der Sphinx (Abb. a. S. 5), Kentauren, die einander jagten oder im dunklen Grün einer abendlichen Baumlandschaft standen, der Wächter des Paradieses in kleinem und großem Format, ein Faun, der in glühendem Sonnenschein auf

FRANZ STUCK LUCIFER
Aus dem „Stuck-Album“ im Verlage von Dr. E. Albert & Co., München

FRANZ STUCK — OEDIPUS LÖST DAS RÄTSEL

Aus dem „Stuck-Album" im Verlage von Dr. E. Albert & Co., München

einem Baume schläft, ein Faun, der eine Nymphe in derbem Liebesspiel ins Gras niedergeworfen hat („Neckerei", Abb. a. S. 49), ein paar schillernde Muscheln als Stilleben und noch vieles andere. Nichts wies auf eine „Spezialität" hin. Der dies Verschiedenartige geschaffen, konnte noch durch vieles andere Verschiedenartige überraschen. So scharf begrenzt die Eigenart dieses Malers ist, so wenig ist sie beschränkt. Die Entfaltung seines Genius hing wesentlich von den Aufgaben ab, welche ihm seine Zeit stellte; in einer großen Zeit und mit großen Aufgaben hätte er nicht nötig gehabt, jahrelang seine Kraft in kleinen Leistungen auszugeben. So aber war der einzige, der ihm eine wahrhaft große Aufgabe bot, eben jener Mann, der sich von ihm einen Palazzo in den Bogenhauser Anlagen bauen ließ — eben der Herr Franz Stuck selber!

Von jener Kunstvereinsausstellung aus ging es aufwärts von Stufe zu Stufe, aber nicht in Schritten — in Sprüngen! Der Sommer brachte jenen „Lucifer" (Abb. a. S. 4), der noch mehr umstritten wurde, als der Cherub am Paradiesestor, einen Höllenfürsten in nächtigem Dunkel auf seinem Thron, unheimlich lauernd. Er war den Leuten nicht konventionell genug und wie die bulgarischen Hofleute sich vor ihm bekreuzten, als der Koburger das Bild später nach Sofia brachte, so bekreuzten sich wohl auch im Geheimen die Münchener Spießbürger und Kunstbonzen. Ein Jahr später kam die „Pieta", vielleicht keine der originellsten, aber eine der stärksten malerischen Taten Stucks, der nebenbei in der Gestalt Christi bewies, daß er verstand, einen Akt zu malen, der ohne Konkurrenz war. Und wieder ein Jahr später kam die „Kreuzigung" (Abb. XIV. Jahrg., S. 166), die gewaltigste Aeußerung seiner Kraft, ohne Zweifel. Leider existiert das Bild in seiner vollen Bedeutung nicht mehr. Stuck ließ sich bestimmen, es zu übermalen, die an manchen Stellen fast brutale Wucht dieser Malerei zu mildern. Feiner und harmonischer mag manches dadurch geworden sein, aber seine ursprüngliche Verve, seine volle Rasse hat das Bild doch verloren. Und was Wucht und Rasse angeht, stand es noch über dem „Krieg", es bedeutete in diesem Sinne wohl überhaupt den Höhepunkt im malerischen Schaffen Franz Stucks. Der hunderttausendmal gemalte Vorgang war so neuartig, so groß angepackt, daß dies Werk einen erschütterte mit der Macht eines Elementarereignisses. Die offizielle Welt und das kaufkräftige Publikum freilich empfand diese Art, gepackt zu werden, wie eine Vergewaltigung und als ein Kunstfreund in Berlin das Bild einer dortigen Kirche schenken wollte, lehnte die betreffende Kirchenbehörde dankend ab. Die Herren waren nicht fähig, sich vorzustellen, daß die Stucksche Kreuzigung im feierlichen Helldunkel, in der ungestörten Ruhe eines Gotteshauses ganz anders und viel ergreifender

wirken mußte, als im Tohuwabohu einer Kunstausstellung, daß die scheinbare Verkleinerung im großen Raume schon mildernden Einfluß auf das Ungewöhnliche in der Komposition geübt hätte. Die Ablehnung hat Stuck wohl auch die Lust an der religiösen Malerei großen Stils verleidet. Die kirchliche Kunstpflege, die einst selbst vor der mächtigen Faust eines Michelangelo nicht zurückschreckte, verträgt heute keine Individualitäten mehr!

Das populärste von Stucks umfangreichen Werken, „Der Krieg", folgte 1894 (Abb. a. S. 11). Es ist wohl auf der ganzen Welt bekannt geworden und der düstere Würger, der auf schauderndem Roß über ein Meer von Leichen und Sterbenden hinreitet, hat in Nachbildungen allenthalben Verbreitung gefunden. Die monumentale Klarheit, mit der hier eine starke Idee künstlerisch herausgearbeitet ist, die wuchtige Sicherheit des Strichs, mit der namentlich die nackten Körper behandelt wurden, fanden allenthalben Bewunderung. Vor dem „Krieg" verstummte allgemach auch die feindliche Kritik und der bayerische Staat erwarb das Bild für seine Sammlung, was übrigens an sich allein noch nicht bedeuten würde, daß das Bild gut ist. Es bedeutete aber die staatliche Anerkennung des angefeindeten jungen Künstlers, den kurz vorher in der Kammer selbst ein liberaler Abgeordneter noch desavouieren zu müssen glaubte, als er für die — Freiheit der Kunst eintrat. In jedem Jahre der Folgezeit brachte nun die Ausstellung der Sezession, welcher Franz Stuck sich als einer der ersten angeschlossen hatte, ein mehr oder minder sensationelles und künstlerisch bedeutendes Werk seiner Hand. Die erste, große Fassung seiner „Sünde" erschien (Abb. a. S. 9), das nackte, unheimlich lüsterne Weib mit der Schlange, ganz auf Schönheit des Tons und Schmelz der Farbe hin gearbeitet. Stuck hat das Thema dann mehrfach variiert, als „Sinnlichkeit" (Abb. a. S. 37), als „Laster". Die Käuferwelt schätzte gerade diese Idee besonders, die Stuck übrigens zunächst — ich glaube schon im Jahre 1889 oder 1890 — mit der Radiernadel behandelt hatte. Es kam das große Sphinxbild (Abb. a. S. 21), wieder ein Opus von gewaltigem „Schmiß", ein Werk, das die antike Idee mit moderner Glut der Dramatik ausgestaltete im Sinne von Heines schönem Gedicht, der „Sisyphus", es kamen die Furien, die einen Mörder verfolgen („Das böse Gewissen", Abb. a. S. 43), überaus kühn in der Wildheit der Bewegungen! Stuck riskierte da Verkürzungen, wie man sie bei uns wohl seit der Blütezeit barocker Freskomalerei nicht wieder gewagt hat. In dieser phantastischen Bewegtheit ist übrigens gerade dies Gemälde eine Ausnahme unter den Arbeiten Franz Stucks, er verzichtet sonst nie, oder doch ganz selten, auf eine gewisse ruhige Wucht und monumentale Schwere der Komposition, liebt senkrecht stehende oder horizontal liegende Gestalten, En face- und Seitenansichten, einfachste Gliederung des Raumes. Vollendet Großes und Schönes hat er mit diesen Kompositionsgrundsätzen in der umfangreichen „Vertreibung aus dem Paradiese" erreicht (Abb. a. S. 15), welche 1897 die Internationale Kunstausstellung im Münchener Glaspalast schmückte. Das Thema, das ihn seit Anfang seiner Malerzeit gereizt hat (vergl. d. a. S. 339 d. VI. Jahrg. d. „K. f. A." mitgeteilte Version aus der Münchener Jahresausstellung 1891), gestaltete er hier zu einer Schöpfung von grandioser Eindringlichkeit aus und von einer Einfachheit zugleich, zu welcher nur die wahre Kraft den Weg findet. Das schönste daran war aber die Gestalt der Eva, ein Frauenleib von so imposanter Majestät und edler Fülle der Formen, wie sie etwa Buonarottis Frauengestalten im Medicäergrabmal aufweisen. Und wie weit weg war das Bild bei der unerhörten Schlichtheit der Gestaltung von aller akademischen

FR. STUCK BEIM WEINE
Aus den „Fliegenden Blättern". Hier reproduziert mit frdl. Genehmigung der Herren Braun & Schneider, München

Leere! Im gleichen Jahr und im gleichen Saal war ein kleineres Bild Stucks zu sehen, das dem großen an malerischem Wert und Temperament nichts nachgab — auch an innerer Größe nicht! —: der „Bacchantenzug" (Abb. a. S. 23). Wie keck und wirksam die Komposition, welche das Bild in zwei Hälften teilt, eine buntbewegte mit dem dionysischen, weinfrohen Volk und eine dunkle und ruhige, die nichts zeigt, als grüne Baumwände! Es gab Leute damals, welche den Bacchantenzug für Stucks feinste Leistung als Maler hielten. Jedenfalls bewies jener, gerade neben jenem Riesenbild die sichere Vielgestaltigkeit dieses Talentes glänzend!

Eine eigenartige Fassung des viel dargestellten Motives weist jene Stucksche „Sphinx" auf, in welcher das Fabelgeschöpf einfach als nackte, auf dem Bauche liegende, lauernd auf die Ellbogen gestützte Frau erscheint (Abb. a. S. 33, dazu die Studie a. S. 27). Der Katzenkörper fehlt freilich und doch ist das Geschöpf „ganz Katze" in Ausdruck und Gebärde, falsch und schön, einschmeichelnd und gefährlich. Diese Sphinx heißt — Weib! In eine Art von Predella unter dem Gemälde ist das alte Rätsel: Wie heißt das Geschöpf, das morgens auf einem, mittags auf zwei und abends auf drei Beinen geht?, mit jener raffinierten Einfachheit illustriert, in der es Stuck Keiner gleichtut. Er weiß einen Gedanken mit der absoluten Mindestzahl von möglichen Linien auszudrücken, so umfassend und ganz, daß ein Mehr an künstlerischem Aufwand den Gehalt um nichts bereichern könnte. FRITZ V. OSTINI

(Der Schluß folgt)

FRANZ STUCK
Aus den „Fliegenden Blättern"

AUS „AMORS MISSION IN DEN ZWÖLF MONATEN DES JAHRES". »APRIL«

Hier reproduziert mit frdl. Genehmigung der Herren Braun & Schneider, München

UEBER DEN GENUSS ALTER KUNST

Ich glaube, daß man drei Standpunkte unterscheiden kann, von denen wir Stellung zur alten Kunst, zu Kunstwerken vergangener Epochen nehmen. Der eine ist der der *Kuriosität,* der zweite der der *Historie,* der dritte der des *Geschmacks.*

Die Kuriosität ist das Ziel des Sammlers von reinstem Wasser. Er geht nur nach der Seltenheit, gleichviel ob der Gegenstand historisch von Bedeutung oder künstlerisch für uns ergiebig ist. Das Gefühl des Besitzes gibt den Ausschlag, des Besitzes von Dingen, die nicht viel andere besitzen können, weil es nicht viel Exemplare davon gibt. Es ist ein rein materielles Interesse, ein Reliquiendienst. Ein Stück altes Holz mit der echten Künstlerinschrift des Hubert van Eyck wäre für diese Gattung Sammler genügend, um sie in Rausch zu versetzen. Eine große Zehe, von Lionardo da Vinci gezeichnet, würde sie überglücklich machen. Von dieser Klasse ist aber nicht viel zu halten. Es ist etwas Amerikanisches darin, ein rohes Besitzgefühl, ein geistloser Materialismus, wie ihn Autographensammler, Korkenziehersammler und Besitzer von wohl assortierten Flohkollektionen haben. Er wäre nicht so geistlos, wenn er sich ironischer gebärdete. Aber in den meisten Fällen ist er nur die Kultur eines der rohesten Menscheninstinkte, und zwar weil sich nichts anderes zur Kultur vorfand.

Die zweite Gruppe, die Historiker, haben wenigstens den Geist eingesetzt. Sie interessieren sich für die Entwicklung von alten Künstlern, ihre gegenseitigen Einflüsse, ihren Zusammenhang mit den Ideen der Zeit und nehmen alte Malerei und Skulptur für das Zeugnis ihrer Epoche. Es ist nötig, daß sie an Objektivität glauben. Sie müssen der Ansicht sein, daß es möglich ist, die Kultur einer vergangenen Zeit ohne jede eigene Zutat wiederherzustellen und den Gang der Kunst lückenlos als ein Rad in diese Maschine einzusetzen. Da dieser Glaube heutzutage nicht mehr sehr stark ist, beginnt diese Gruppe zusammenzuschwinden und diejenigen, die von einem

AMOR TRIVMPHATOR

FRANZ STUCK fec.

IN VINO VERITAS

FRANZ STUCK fec.
Photographie-Verlag von Franz Hanfstaengl, München

persönlichen Geschmacke aus auch alte Kunst ansehen, erweitern ihren Einfluß.

Man kann sich über diese Dinge ganz ruhig klar werden. Gibt es eine Wahrheit in der Geschichte und einen Mechanismus der Kunst? Wir wissen, daß keiner von uns den Spiegel alter Zeit betrachten kann, ohne sich selbst darin zu sehen, und daß alle Freude über mechanische Rechenexempel in sich zusammenfällt, wenn die tägliche Erfahrung beweist, daß die Philologen oft gründlich korrigiert werden müssen. Denken wir, was von der Morellischen Schule, die die Philologie in der Kunstgeschichte darstellt, übrig geblieben ist. Die Hälfte seiner Behauptungen und Vergleiche wankt, und für die andere Hälfte fürchten wir. Wir grinsen, wenn aus der Gleichheit zweier Hände auf zwei Bildern derselbe Meister gefolgert wird. Wir denken an die hundert Schnippchen, die der gelehrten Kunstgeschichte aus alten Ateliers geschlagen werden. Goya nasführte die Forscher des Impressionismus, Fragonard die der Hellmalerei und Menzel die des Japonismus. Und mit Menzels Eisenwalzwerk entstanden gleichzeitig Trübners Landschaften und Bendemanns Juden. Durch solche Vorkommnisse werden wir der alten Geschichte gegenüber ängstlich, ohne sie doch ganz lassen zu können. Wir möchten die Gelehrten arbeiten sehen, aber nur auf ganz sicheren Feldern, und dann möchten wir ihnen die Früchte wegnehmen, um uns unsern Tisch zu decken. Die Gelehrten sind unsere Vorarbeiter geworden, unsere Gärtner. Wenn wir die beschauliche Mühe ihres Fleißes noch so sehr schätzen, sie ernten doch nicht, sie verlassen das Feld vor dem Herbst und wir stehen dann auf ihrem Werke und lassen die bunten Ketten unserer Phantasie fliegen.

Ich weiß noch, als ich die erste wirkliche Antike sah. Ich mußte sie berühren, ich strich mit dem Finger wieder und wieder darüber und sagte: dies hat also ein Grieche auch angefühlt. Das war eine Empfindung, stärker als die ganze Kunstgeschichte, die ich zum Examen lernte. Es war eine persönliche Aussprache. In dieser Sekunde wurden zehn goldene Brücken geschlagen. Und nie habe ich später zu einer Antike ein Verhältnis gewinnen können, ohne sie so zu berühren, jetzt nicht mehr körperlich, sondern geistig. Ich war den Historikern dankbar. Sie sagten mir, wie es mit der Kunst im sechsten, und im fünften, und im vierten Jahrhundert stand. Dankbar für dies Material. Denn jetzt konnte ich auf sicherem Boden das historische Gefühl spielen lassen, Entwicklungen in Erlebnisse umsetzen, Silhouetten zu Menschen machen, verschollene Werke im Geiste wieder aufbauen, die Verwandlungen von Motiven zu kleinen geistigen Dramen zuspitzen, ja ich konnte mit der

FRANZ STUCK — DIE SÜNDE
Das Original in der Kgl. Neuen Pinakothek zu München
Photographieverlag von Franz Hanfstaengl, München

Geschichte bis in die unmerklichsten seelischen Wellengänge nachempfinden und Kultur der Zeiten so träumen, als ob ich sie leibhaftig sähe. Ich hatte *meine* alte Kunst.

Man kann keinen Gelehrten auffordern, Künstler zu werden, und nicht umgekehrt. Die Arbeit ist verteilt. Die Gelehrten der Kunst brauchen viel Zeit auf rein sportliche Dinge, wenn sie die Cranachfamilien genealogisieren oder nach den Quellen der van Eyck forschen oder den Meistern von üblichen Madonnenreliefs. Aber sie arbeiten doch auch genug für die Umsetzung der alten Kunst in moderne Lebenswerte. Man denke, welche Goldfülle in Bodes Quattrocentostudien liegt, welche Freiheit des Geistes in Neumanns Rembrandtbuch sich hervorwagte und wie subtil auch unser Empfindungsvermögen wird, wenn wir es stilkritisch üben und die Farben der Zeitalter scharf ins Auge fassen. Wissenschaft ist eine unentbehrliche Exposition für den Genuß des Alten.

Jetzt ist der Augenblick gekommen, da wir für das Museum reif sind. Wir lassen diejenige Gelehrsamkeit zu Hause, die selbst nur Hausarbeit ist: das Vergleichen der kleinen Meister, das Konstatieren möglicher Einflüsse, die Geburts- und Todeszahlen, alle Zahlen und Ziffern zählbarer und in ihrer Logik irreführender Wahrheiten. Schämt euch nicht. Ihr braucht nichts zu wissen, als was ihr fühlt. Es genügt, wenn der unauslöschliche Begriff „Werden“ in eurem Kopfe spielt. Vergesset nicht, wie viele Werden es gibt. Die Gelehrten haben eines oder zwei gefunden. Ihr könnt zehn und hundert finden, wenn ihr statt der Leine der ewig schulmäßigen Akademie eurem eignen spielenden Geiste folgt, der in jedem Menschen neue Wege führt. Was ihr nicht wißt, habt ihr nicht verloren. Aber die Ehrlichkeit würdet ihr verlieren, wenn ihr euch selbst vergeßt. Wer vor die Madonna della Sedia tritt und gegen seine Empfindung in begeisterte Laute ausbricht, ist der Hölle näher, als ein ehrlicher Mann, der gähnend durch den Pitti geht.

Man kann die Stufen dieser Art von Kunstgenuß sehr gut an sich selbst beobachten. Das erste ist das volle Auskosten des historischen Gefühls. Wir stürzen uns in den Kontrast der Kulturen, wie in den Ozean. Bei den Niederländern und Deutschen sind wir intim, bei den Italienern formal, bei den Spaniern pathetisch, bei van Dyck und Holbein geben wir uns eine weltmännische Attitüde, bei Dürer spitzen wir die Augen, bei Rubens erweitern wir sie, kurz, wir ziehen ein Kostüm an je nach dem Lande oder dem Malerfürsten, den wir besuchen. Um Paolo Veronese bauen wir venetianische Pracht, um Rembrandt das Gerümpel malerischer Atelierrequisiten, um Velazquez die kalte Majestät grauer Hallen. In diesem Stadium denken wir bei den Bildern meist an etwas anderes aus ihrer Umgebung. Wir arbeiten associativ. Um Pisanello zu lieben, nehmen wir an einer Jagd teil, um Michelangelo zu verstehen, lesen wir seine Gedichte, um Raffael zu würdigen, vergleichen wir die Theorien gelehrter Stände. Wir sind mit einer maßlosen Gerechtigkeit angefüllt. Wir können heute Linien sehen, morgen Farben, übermorgen Kompositionen. Jeder Tag der Woche ist ein neuer Schöpfungstag. Wir staunen das Wunder dieser verschiedenen Welten an und besitzen die Unpersönlichkeit, für jede ein gutes Wort zu haben, ein kühles, geisti-

FRANZ STUCK — DEKORATIVER ENTWURF

FRANZ STUCK DER KRIEG

Das Original in der Kgl. Neuen Pinakothek zu München • Photographieverlag von Franz Hanfstaengl, München

FRANZ STUCK MEDUSA
Photographieverlag von Franz Hanfstaengl, München

ges für das Cinquecento und ein heißes, aufrauschendes für Murillo, ein lächelndes für Watteau und ein strenges für Cranach. Wir sind vollendete Kulturhistoriker der ganzen Erde. Eine Linie den Raffaelschen Madonnen entlang zu ziehen macht uns dasselbe Vergnügen wie Rembrandtsche Schatten nach ihren Halbtönen zu durchsuchen. Zuerst kühl wie Proteus, schaukeln wir uns bald mit Wohlbehagen in dieser weiten, wandelnden Welt, wir besänftigen den Akademismus mit Farbenschönheit und den Impressionismus mit einem Stück Verrocchio. So lernen wir — nicht die Objektivität, aber doch wenigstens ihren Genuß.

Bis uns eines Tages das Schauspiel der Geschichte zu einem stärkeren Erlebnis wird. Wir haben gelernt, die Kulturperioden auszufüllen, aber auch zu streichen, um eine neue nicht auf Kosten der anderen zu verkleinern. Wir können jetzt die Vergangenheit entleeren, wir können voraussetzungslos werden, um den Eintritt neuer Gestirne zu bewundern. Wir streichen alles, was die Niederlande später geschaffen haben, um uns vor dem Genter Altar zu überlegen, was damals noch nicht da war und was für ein Wunder geschah. Wir entdecken mit den Genies die neuen Welten, mit den Völkern und mit den einzelnen. Wir bleiben ganz an diesem süßen Gefühl hängen: der Meister hat es zuerst gesehen. Welche tiefe Wonne, alle Kunst des Lichtes und der Schatten zu vergessen und mit Rembrandt sie zu entdecken. Welche Lust, alle Virtuosität auszustreichen und mit Rubens zum erstenmal den Pinsel sprechen zu lassen, den furiosen Strich der Hand, der menschlichen Hand, in Landschaft, Tanz, Krieg und majestätischer Allegorie. Wir finden mit Velazquez die Luft und mit Goya die Impression, mit Desiderio die realistische Dekoration und mit Ghiberti die Eleganz räumlichen Disponierens. Alle die tausend Entdeckerfreuden machen wir noch einmal durch und hören nicht auf die Warnungen der Gelehrten, die uns beweisen, daß nichts auf einmal erfunden wurde, daß es Vorgänger und Nachfolger gab und Schulen und Einflüsse. Wir wissen es jetzt besser: es gab doch Genies und dem Blitzen im Auge Rembrandts ist gar nichts vorhergegangen und gar nichts nachgefolgt. Lege

eine unendliche mathematische Reihe an und du wirst nie zum Ganzen kommen. Das Genie macht diesen Staatsstreich aus anderen Kräften her und es bildet Schlüsse, die wir weder vorher berechnen, noch nachher analysieren können. Es gibt Kunsthistoriker, die sich zu ärgern scheinen, daß das Wunder des Genter Altars trotz aller Ausstellungen Primitiver unerklärt bleibt. Es gibt aber Kunstempfinder, die sich darüber freuen, und wenn wir erst soweit sind, dieses Stückchen Entdeckerfreude, das auch im kleinsten Bilde lebt, mitzuempfinden, sind wir dem Walten der Kunst schon bedeutend näher gerückt. Die dunklen Anfänge der Zeiten und Menschen, die die Geschichte konstatiert, sind dann unsere Lieblingsstellen. Das Quattrocento schlägt dann das Cinquecento, Salvatore Rosa schlägt die Carracci, Claude Lorrain schlägt Poussin, Giovanni Bellini schlägt Tintoretto.

Hier sind wir bald an dem Punkte der schönen, leidenschaftlichen, begeisterten Ungerechtigkeit gegen die Geschichte. Wir werden uns hüten, den Schritt zu tun, ehe wir uns auf die Fähigkeit persönlicher Anschauung geprüft haben. Genug Wunder hatte das Empfinden mit der Geschichte, um nicht übereilig verworfen zu werden. Aber in dem Augenblicke, da der Künstler in uns erwacht, löst sich die Wissenschaft aus der Umarmung (wie glücklich sind die vorübergehenden Stunden dieser seltenen Umarmung!) und wir werden Egoisten, die an unser Heil denken, die die Geschichte als Vorbereitung zur Gegenwart nehmen. Schämt euch nicht. Ihr findet, daß Raffaels Stanzen nichts als bedeutende Kompositionen zeitgenössischer Ideen sind, von denen kein Faden zu euch hinüberläuft, daß seine Farnesina roh ist, daß seine Loggien kleinlich sind. Sagt es, schämt euch nicht. Denn in demselben Gefühle liegt die schrankenlose Begeisterung für Rembrandts Genius, der aus Natur und Bibel, aus Haus und Kostümen eine Zauberwelt des Lichtes erdachte, des Lichtes, das Farben schafft, ja das Formen schafft, indem sie sie aus unsichtbaren Fluiden modelliert. Feuerbach liebte Veronese, Cornelius liebte Michelangelo, Reynolds den Tizian, Böcklin den Rubens und Roger van der Weyden. Auch ihr habt das Recht dieser Liebe. Wie es Unnatur wäre, für Thoma und Hofmann, für Böcklin und Liebermann dieselbe Neigung zu besitzen, so wäre es Unehrlichkeit, auch der alten Kunst gegenüber zu schielen. Wir haben jetzt das Recht, sie als Vorplatz unserer Sympathien aufzufassen. Wir durchstöbern die Handzeichnungen und regen uns an drei Strichen Rembrandts auf, während wir Holbeins materiell fundierte Kunst der Physiognomien kühl durchblättern. Wir suchen auf den Skizzen von Rubens mit Leidenschaft nach dem ersten Grundton, nach den ersten braunen Konturen der Rosse und Reiter, nach den ersten instinktiv füllenden Farb-

FRANZ STUCK — MARIENS TRAUER AN DER LEICHE CHRISTI

Aus dem „Stuck-Album“ im Verlage von Dr. E. Albert & Co., München

flecken. Wir suchen das Violett in seinen Gewittern, die Sonne des Cuyp, die Baumkronen des Watteau. Wir denken jetzt nicht mehr bei Watteau an die Schäferzeit, sondern wir denken an Corot und den Hain von Ville d'Avray und wie zwei Augen in zwei Jahrhunderten zwei Dinge gleich sahen. Wir suchen unsere Kunst in der alten, die Vorahnungen, die verwandten Neigungen, die gleichen Blicke und Gefühle, und die große Gemeinsamkeit und der Organismus alles Geistigen in dieser Welt scheint uns gewaltiger als alle Lehren der Geschichte.

Der unreife Reisende sieht sich die neue Stadt systematisch an. Er folgt dem Baedeker, wie der Kunstjünger dem Lübke. Er verwendet die Zeit in bemessenen, skalenweise geordneten Ausdehnungen auf Vatikan, Pitti, Uffizien und Akademie, je nach der buchmäßig verbrieften Wichtigkeit. Der reife Reisende hat diese Erziehungsklasse, das liebenswürdige Kennenlernen des Materials hinter sich. Wo er nichts findet, da existiert nichts mehr für ihn. Er überschlägt ganze Säle des Pitti, um vor einem Filippo Lippi stundenlang zu weilen. Er läßt die Niobiden stehen, um einen Vormittag vor dem Altar des van der Goes zu sitzen. Er besucht den Gentile da Fabriano der Akademie und den Castagno in S. Apollonia. Er geht dreimal nach S. Miniato und niemals in den Dom. Er schlendert zuletzt und läßt sich überraschen von irgend einem Mantegna in irgend einer Ecke, und wenn er zu Hause findet, daß das Stück nicht von Mantegna sein kann, so liebt er es um nichts weniger. Er richtet sich in der Gozzolikapelle ein, er transportiert im Geiste einige der Quattrocentobüsten des Bargello in seine heimatlichen Zimmer, er schämt sich nicht und spaziert und liebt, was er lieb findet. Kein anderes Axiom ist für ihn, als das Kunstwerk, das ihm mit Liebe entgegenkommt, freundlich in sein Inneres aufzunehmen. Er weiß, daß auf dieser Stufe sein Geschmack keinen Fehler machen wird, daß sein Urteil in Jahren von Erfahrung geschmiedet ist. Gern liest er dann zu Haus nach, was die Wissenschaft über dieses oder jenes sagt, und hat das behagliche Gefühl der selbständigen inneren Sicherheit, die nichts verliert, auch wenn die Forschung ihm widerspricht oder gar die Antwort schuldig bleibt.

So gewinnt er sich die alte Kunst. An

FRANZ STUCK — ABEND

Photographieverlag von Franz Hanfstaengl, München

FRANZ STUCK

DAS VERLORENE PARADIES

einem bestimmten Tage stieg ihm die Schönheit Crivellis auf und er ahnte den himmlischen Glanz dieser jubilierenden Dekoration, die Fruchtschnüre, Juwelen und Brokate, Lilienornamente und weiße Mönchskleider in einer singenden Harmonie gruppiert um die zierliche Gebärde, mit der der alte Petrus den Schlüssel von einem Kinde sich reichen läßt. An einem bestimmten Tage schlug sich ihm das Märchenbuch Altdorfers auf mit den getürmten Palästen, die er träumte, den Parkscenen, wo Satyrn und Nymphen ihre Gruppen stellen, von Brunnen, an denen man sich auf der Flucht nach Aegypten ausruht. Er gewann sich die Mauritiusse des Grünewald, Rogers Edelfräulein Salome, Bellinis Terrassenmadonna und den roten Stoff der Rembrandtschen Susanna als Eigentum. Alle diese schönen alten Sachen gehören jetzt ihm, ohne Mühe kann er sie gegen andere umtauschen, Sympathien, Launen und Zufälle formen seine Galerie und er sieht auf alle diese Schätze mit einem ruhigen Auge, als ob es Symbole eines Prozesses wären, der sein heißes gegenwärtiges Leben unter dem milden Glanz abgestimmter Vergangenheiten verbirgt — ein Teppich der Geschichte.

OSCAR BIE

FRANZ STUCK — DANZARINA

Photographieverlag von Franz Hanfstaengl, München

GEDANKEN ÜBER KUNST

Von James Mc. Neill Whistler

Die Kunst ist stets selbstsüchtig nur mit ihrer eigenen Vervollkommnung beschäftigt — sie trägt kein Verlangen, zu lehren — sie sucht und findet das Schöne in allen Lagen und zu allen Zeiten. — So tat ihr Hoherpriester Rembrandt, als er malerische Größe und edle Würde im Judenviertel von Amsterdam entdeckte und nicht klagte, weil seine Bewohner nicht Griechen waren. So taten Tintoretto und Paolo Veronese unter den Venetianern, als sie nicht davor scheuten, den klassischen Faltenwurf Athens in seidenen Brokat zu verwandeln. So tat am Hofe Philipps Velazquez, dessen in unschöne Reifröcke gekleidete Infantinnen als Kunstwerke den »Elgin Marbles« gleichstehn. Keine Reformatoren waren diese großen Männer — keine Verbesserer des Lebens der anderen! Ihre Schöpfungen allein waren ihre Beschäftigung, und, erfüllt von der Poesie ihrer wissenden Kunst, verlangten sie nicht danach, ihre Umgebungen zu ändern — denn, wie die Gesetze der Kunst sich ihnen offenbarten, sahen sie in der Entwicklung ihres Werkes jene wirkliche Schönheit, die für sie ebensosehr ein Gegenstand der Gewißheit und des Triumphes war, wie es für den Astronomen die Bestätigung eines Resultates ist, das er mit einer Beleuchtung, welche nur ihm ward, vorhersah. Bei all dem war ihre Welt vollkommen getrennt von der ihrer Mitgeschöpfe, bei denen fälschlich das Gefühl für Poesie gilt, und für die es kein vollkommenes Werk gibt, das nicht durch die »Wohltat« erklärt werden könnte, welche es ihnen gewährt.

*

Die Kunst ist ein Zufall — keine Baracke ist sicher vor ihr, kein Fürst kann sich auf sie verlassen, die umfassendste Intelligenz kann sie nicht erzeugen, und schwächliches Streben, sie allgemein zu machen, endet in verdrehter Komödie und roher Farce.

FRANZ STUCK — DIE SCHAUKEL

Photographieverlag von Franz Hanfstaengl, München

Photographieverlag von Franz Hanfstaengl, München

FRANZ STUCK
DER JUNGE BACCHUS

ANSELM FEUERBACHS VERMÄCHTNIS

Im vergangenen Jahre ist ANSELM FEUERBACH's Vermächtnis in fünfter Auflage erschienen.*) Das fesselnd geschriebene kleine Buch hat für den Namen, den sein Titelblatt verzeichnet, überraschend glücklich gestritten. Mit Recht weist Richard Muther in seiner Geschichte der Malerei im neunzehnten Jahrhundert ihm die heute populär gewordene Feuerbachverehrung in höherem Maße zu als der wirklich durchgedrungenen Erkenntnis der wunderbaren Tiefe und Stilgröße der Kunst des Meisters.

Man hat den außerordentlichen literarischen Erfolg aus einer Stelle der von der Mutter verfaßten Vorrede erklärt. Darin ist ausgesprochen, daß die Schrift „das Empfinden und Denken Anselm Feuerbachs in der ihm eigenen Weise des Ausdruckes mit voller Unmittelbarkeit in sich faßt." Und zur Bekräftigung dieser Worte heißt es dann weiter: „Die nötigsten Redaktionsänderungen ausgenommen, findet sich darin kein Wort, welches nicht von ihm herrührt."

Diese Behauptung spricht dem Vermächtnis den Wert einer durchaus zuverlässigen historischen Quelle zu, als solche ist es seither betrachtet und benutzt worden, aber eine solche ist es in Wahrheit nicht. Zuerst hat Julius Allgeyer diese Tatsache durch Vergleichung des gedruckten Vermächtnis mit dem handschriftlichen Nachlaß des Meisters aus dem Besitz der Berliner Nationalgalerie erkannt. Leider war ihm die Einsicht in dies kostbare Material erst nach dem Erscheinen seines mit der ganzen Liebe verehrungsvoller Freundschaft geschriebenen Feuerbachbuches**) vergönnt, und so enthält seine Arbeit, da sie dem Vermächtnis unbedingt Glauben schenkt, manche Irrtümer. Aber diese sind nicht so schwerwiegend, daß seine Biographie dadurch geradezu „entwertet" wird, wie Allgeyer selbst das verschiedentlich mündlich und in Briefen an Fachgenossen ausgesprochen hat. Das wird die noch kurz vor seinem Tode im Manuskript abgeschlossene zweite Auflage durch die Mitteilung der Originale demnächst kundtun.

Allgeyer verdanke auch ich die Anregung zu einer kritischen Prüfung des Vermächtnis und der Freundlichkeit der Generalverwaltung der königl. preußischen Museen, die mir den Feuerbachnachlaß bereitwillig zur Bearbeitung überließ, die Möglichkeit, folgende Ergebnisse mitzuteilen.

Die Berliner Nationalgalerie bewahrt als Geschenk der Stiefmutter Feuerbachs die Urschrift des Vermächtnis und rund fünf und ein halbes Hundert Briefe des Künstlers an seine Angehörigen aus den Jahren 1845 bis Ende 1879, d. h. vom Anfang seiner künstlerischen Tätigkeit als Schüler der Düsseldorfer Akademie bis fast zu seinem Tode. Dazu kommen noch zahlreiche Briefe der Mutter an den Sohn, der frühverstorbenen

FRANZ STUCK — DOMINO
Photographieverlag von Franz Hanfstaengl, München

*) Wien 1902. Carl Gerolds Sohn.

**) Julius Allgeyer ›Anselm Feuerbach, sein Leben und seine Kunst‹. Bamberg 1894.

Schwester an Verwandte und Korrespondenzen verschiedener Persönlichkeiten, die bestimmend in Feuerbachs Leben eingegriffen haben, mit der Mutter.

Schon eine flüchtige Vergleichung der Fassung des Vermächtnis im Manuskript mit der Buchausgabe ergibt, daß in dieser nicht nur „die nötigsten Redaktionsänderungen" vorgenommen worden sind, sondern, daß die Mutter ganze Kapitel unter geschickter, aber sehr willkürlicher Benützung der vorhandenen Briefe in ganz vortrefflicher Anpassung an Feuerbachs Ausdrucksweise selbst verfaßt hat. Dabei kam ihr eine außergewöhnliche Bildung und durch stete Tätigkeit — sie hatte unter anderem eine feinsinnige Biographie ihres Gatten, des Archäologen Anselm Feuerbach geschrieben — geförderte literarische Schulung zu statten.

Die ausführliche Darlegung aller Abweichungen und Verschiedenheiten würde weit mehr Raum beanspruchen als für diese kleine Abhandlung zur Verfügung steht. Eine kurze Ueberschau, die die wichtigsten und charakteristischsten Unterschiede hervorhebt, muß genügen.

FRANZ STUCK VERWUNDETER KENTAUR
Photographieverlag von Franz Hanfstaengl, München

Schon 1874, ein Jahr nach Antritt seiner Akademieprofessur, hatte Feuerbach in Wien eine, seine persönlichen Verhältnisse behandelnde Schrift verfaßt. Er berichtete damals im August an die Mutter, daß sein Buch neun Kapitel enthielte, die nur Tatsachen, aber solche von so kapitaler Lächerlichkeit brächten, daß er nach dem Erscheinen nicht mehr nach Deutschland kommen könne. Zunächst käme ein biographisches Vorwort, dann als erstes Kapitel der — mit erheblicher Kürzung und Abschwächung im Vermächtnis gedruckte — Artikel „Die Deutschen in Italien" u. s. w.

Schon daraus geht hervor, daß die Absicht einer Selbstbiographie zurücktrat vor dem Gedanken, sich an Feinden und Gegnern durch eine Schmähschrift zu rächen. Diese Absicht spricht mit voller Deutlichkeit ein vielleicht auch schon 1874 entstandener Entwurf zu einer Vorrede aus, der bekennt, das Buch sei nicht geschrieben, weil der Lebende besser zu Mitteilungen über sich selbst geeignet sei als der Fremde, sondern, weil den Verfasser das leidenschaftliche Bedürfnis treibe, diejenigen mit Namen zu nennen, die sich angemaßt hätten, unbefugt hemmend in seine Entwicklung einzugreifen. In der Tat sind große Abschnitte in der Urschrift des Vermächtnis nichts anderes als Schmähartikel. Namentlich die Karlsruher Akademiedirektoren Schirmer und Lessing, Graf Schack und die Wiener sind übel mitgenommen.

Das alles taugte aus naheliegenden Gründen freilich nicht zu einer Veröffentlichung gleich nach Feuerbachs Tod. Die Mutter wählte daher eine am 31. Oktober 1878 von ihrem Sohne niedergeschriebene, ganz kurze Vorrede und fügte willkürlich den Schlußsatz hinzu, der den angeblichen Verfasser sagen läßt: sollte er in seiner Schrift hie und da eine Seele für das Verständnis seiner Werke erwecken, so wäre alles erreicht, was er zu wünschen habe.

Bei der Gestaltung des erzählenden biographischen Textes tilgte die Bearbeiterin zunächst alle gehässigen Ausfälle und Angriffe gegen bestimmte Persönlichkeiten, milderte alle Derbheiten des Ausdruckes und ergänzte die Darstellung durch Einfügung der hochinteressanten Briefauszüge, die in der Unmittelbarkeit der Empfindungsäußerung dem Vermächtnis eigentlich erst die fesselnde Eigenart verleihen.

Das Original im National-Museum zu Budapest ❧ ❧
❧ ❧ ❧ ❧ *Copyright 1895 by Franz Hanfstaengl, München*

FRANZ STUCK
DIE SPHINX ❧

FRANZ STUCK SPIELENDE FAUNE
Photographieverlag von Franz Hanfstaengl, München

Auch äußere Gründe bestimmten sie zur Redaktion des Textes. Feuerbach hatte, entsprechend seiner sprunghaften, nervösen Art in seiner Niederschrift keineswegs eine zusammenhängende Darstellung seiner Lebensgeschichte gegeben, wie sie im Vermächtnis zu lesen ist. Da gab es Lücken auszufüllen, eingeschobene Kapitel mit kritischen und ästhetischen Erörterungen auszuscheiden und in systematischer Anordnung in anderen Zusammenhang zu bringen u. s. w.

Das sind Dinge, die freilich auch bei Vergleichung anderer Memoirenwerke mit ihren Originalen begegnen, und dadurch wird dem Vermächtnis noch nicht der Wert einer historischen Quelle genommen. Die Herausgeberin hat nun aber bei der Bearbeitung der zusammenhängenden Lebensgeschichte den Text zum großen Teil selbst gestaltet und dabei mitunter direkt falsche Angaben gemacht. Vor allem aber ist sie bei der Auswahl und Verwertung des außerordentlich reichhaltigen Briefmaterials mit großer Willkür und Flüchtigkeit verfahren, indem sie die Briefe oft ganz falsch datierte, aus mehreren zu ganz verschiedenen Zeiten geschriebenen, einen nach ihrem Geschmack kompilierte oder auch ganze Briefstellen in veränderter Fassung als angeblich biographischen Text in die Darstellung der Lebensgeschichte einfügte.

Im allgemeinen zuverlässig gibt der Druck das erste Kapitel „Erinnerungen aus der Kindheit“ wieder, das Feuerbach selbst offenbar mit besonderer Liebe ausgearbeitet hatte. Aber schon hier ist der ganze letzte Abschnitt über die ersten Regungen des künstlerischen Talentes und die Wahl der Düsseldorfer Akademie nicht aus dem Original zu belegen.

Das Kapitel „Düsseldorf“ ist in der ersten Hälfte ziemlich getreu wiedergegeben, die zweite — im Druck durch die eingeschalteten Briefauszüge abgetrennt — ist zum größten Teil nach Briefen gearbeitet.

Die folgenden Abschnitte über München, Antwerpen und Paris umfassen im Original nur ganz wenig Zeilen. Die Mutter hat sie durch Ergänzungen aus eigener Erinnerung

Photographieverlag von Franz Hanfstaengl, München

FRANZ STUCK
BACCHANTENZUG

und aus Briefen vervollständigt, und dabei sind verschiedene unrichtige Angaben unterlaufen. Am wichtigsten ist, daß die Behauptung, Feuerbach sei im Frühjahr 1850 nach Antwerpen übergesiedelt, falsch ist. Sein erster Brief aus Antwerpen, der die Aufnahme in die Akademie meldet, stammt vom 13. Oktober 1850. Der im Vermächtnis am 13. Februar 1850 datierte Brief ist in Wahrheit am 13. März 1851 geschrieben; auch das zweite mitgeteilte Antwerpener Briefdatum ist falsch.

Die Fassung des Kapitels „Karlsruhe" im Manuskript zwang wegen der groben Schmähungen vornehmlich gegen Schirmer und Lessing zu durchgreifender Textänderung, der Schluß ist sogar ganz frei gestaltet.

Die wenigen Sätze des Originales über Venedig übernahm die Mutter in den von ihr aus Briefen zusammengestellten Abschnitt „Toblino" und ersetzte sie durch den geschickt kompilierten „Reisebrief".

Von den folgenden Kapiteln „Florenz" und „Rom" hält sich das erstere in seiner ersten Hälfte genau an die Vorlage, das zweite ist in seinem Anfang nach Briefen gearbeitet, folgt dann aber ziemlich getreu der Urschrift, nur sind die Einzelabschnitte in ganz andere Anordnung und Reihenfolge gebracht. Die angeschlossenen Briefauszüge enthalten sehr viele Textänderungen und falsche Datierungen; mehrere sind in dem Berliner Nachlaß überhaupt nicht enthalten.

Was Feuerbach selbst über Wien niedergeschrieben hat, eignete sich nicht zur Veröffentlichung. Es war ein aus maßloser Erbitterung erwachsener Schmähartikel gegen die Kaiserstadt und ihre Bewohner, den der Verfasser aus Ueberdruß an fortgesetztem Anklagen und Schmähen — eine eigenhändige Bemerkung auf der Rückseite des Manuskripts deutet darauf hin — nicht einmal vollendet hatte. So sah sich die Herausgeberin wiederum zur Arbeit aus eigener Erinnerung und nach Briefen, wo es anging in Anlehnung an den entsprechend umgestalteten Urtext, genötigt. Im übrigen ist zu dem biographischen Teil nur noch zu erwähnen, daß die im Druck 1879 angesetzte „letzte Aufzeichnung" in Wahrheit 1878 in anderem, bedeutend kürzerem Wortlaut niedergeschrieben ist.

Auch im „Anhang" hat die Redaktion der Mutter viel willkürlich gestaltet. So gehört die ihm vorangestellte Einleitung in Wahrheit zu dem Schmähartikel über Wien und hat im Original dementsprechend eine viel derbere Fassung.

Die dann unter „Künstlerisches" zusammengefaßten Aphorismen über Kunst und Künstler sind zum großen Teil aus einem umfangreichen Aufsatz, betitelt „Der Makartismus eine pathologische Erscheinung", herausgenommen, den Feuerbach dem Vermächtnismanuskript beigelegt hatte. Von zahlreichen sonstigen polemischen kleinen Aufsätzen veröffentlichte die Mutter nur eine ihr passend erscheinende „in usum delphini" bearbeitete Auswahl, dagegen ergänzte sie die im letzten Abschnitt mitgeteilten „Lebensregeln" durch umfangreiche Zusätze, die aus dem Original nicht zu belegen, also wohl aus der Erinnerung niedergeschrieben, wenn nicht ganz frei gestaltet sind.

Das Ergebnis dieser ganz kurzen Vergleichung zwischen Urschrift und Druck der sogenannten Selbstbiographie Feuerbachs wird das Interesse des Publikums für das Buch als fesselnde Lektüre nicht mindern, aber als Hilfsmittel für literarische Zwecke kann das Vermächtnis fortan nur noch in bescheidenstem Maße benutzt werden. Da wird eine Einsicht in die Berliner Materialien unerläßlich sein.

Und diese Einsicht ergibt neben den verzeichneten negativen Resultaten auch Positives für die Geschichte von Feuerbachs Kunst und für eine wahre Charakteristik seiner Persönlichkeit als Künstler und Mensch.

In der Fülle der Briefe finden sich wichtige Einzelnachrichten über die Entstehung seiner Werke, über seine Stimmung während der Arbeit, über sein Urteil nach der Vollendung. Vielfach ist es dadurch jetzt möglich, da sichere Angaben zu machen, wo früher im günstigsten Falle Rückschlüsse und Vermutungen gestattet waren.

Imposant in der Größe der Auffassung seiner Lebensaufgabe, ganz durchdrungen und erfüllt von der Bedeutung seines Schaffens stellt sich der *Künstler* Feuerbach dar. Den festen Glauben an seine Mission, an seinen kommenden Sieg hat auch die drückendste Not, in der er als Mensch völlig verzweifelte und in Briefen an die Mutter ganz ernst von Selbstmord sprach, nur für Tage zu erschüttern vermocht.

Viel weniger erfreulich gestaltet sich das Charakterbild der *Persönlichkeit.* Erschreckend deutlich ist zu erkennen, wie schwer Feuerbach, vom Vater her, nervös belastet war, wie sehr er zu peinigender Selbstquälerei neigte. Er wußte es selbst genau und sprach es offen aus. Eine unglaublich reizbare Natur, vermochte er es nicht, sich anderen anzupassen und war zu

Nach einer Photogravüre im Verlage von Bartholf Senff, Berlin

FRANZ STUCK
FLORENTINERIN

dauerndem geselligen Verkehr ebenso unfähig wie zur inneren Bewahrung einer wirklich freundschaftlichen Gesinnung. Jähem Wechsel in seinem Urteil über Personen nur zusehr geneigt, war er mißtrauisch, einseitig und ungerecht.

Auch der „Patriot“ Feuerbach ist nun nicht mehr zu retten. Seine Erbitterung gegen sein Vaterland, das ihn solange nicht als Meister anerkennen wollte, steigerte sich frühe zu wahrem Haß. Dieser verblendete ihn so, daß er auch für die nationale Erhebung nach dem großen Krieg gar kein Verständnis fand und daraus nur Unheil für Deutschland folgerte.

So muß sich die populäre Auffassung, die in Feuerbach noch viel mehr den Heros sehen möchte, als dies selbst die Buchausgabe des Vermächtnis gestattet, manche schmerzliche Berichtigung gefallen lassen. Der wissenschaftlichen Erforschung von Feuerbachs Leben ist die Pflicht zugewiesen, erkannte Irrtümer nicht zu verheimlichen.

Erfreulicher und schöner ist noch eine andere Verpflichtung, die auch für diese kleine Abhandlung aus der Kenntnis des Berliner Nachlasses erwächst.

Mußte die Autorität Henriette Feuerbachs als Herausgeberin der Biographie ihres Sohnes erschüttert werden, so erfordert die Gerechtigkeit, auf sie als eine wahre Märtyrerin duldender und sorgender Mutterliebe hinzuweisen. Ein wunderbares Frauenbild, das ausführlichere Würdigung wohl verdiente, stellt sich aus ihrem Briefwechsel mit Anselm dar, bedeutungsvoller und rührender als das seither bekannt war. Sie hat wirklich alle Leiden und Mühen des Sohnes, der nicht einmal ihr leibliches Kind war, geteilt. Sie hat für ihn gedarbt und mit ihm gekämpft. Mit unfaßbarer Geduld und Sanftmut nahm sie auch die aufregendsten Briefe hin, die ihr der krankhaft Nervöse in rücksichtslosem Bekenntnis seiner Augenblicksstimmungen schrieb. Er selbst hat in seiner Erregung wohl gar nicht empfunden, welche Qualen er ihr dadurch schuf, aber zu dem prüfenden Leser spricht ihr Inhalt deutlich genug.

Unerschöpfliche Liebesfülle und eine auf feinste Auffassung gegründete wissenschaftliche und künstlerische Bildung gaben ihr die Kraft, sich eine ideale Anschauung unerschüttert zu wahren. Niemand hat deren praktische Bedeutung eindringlicher erfahren, als ihr Sohn Anselm.

H. WERNER

PERSONAL- UND ATELIER-NACHRICHTEN

DÜSSELDORF. Professor PETER JANSSEN hat sein Riesenwandgemälde im Rathaussaale zu Elberfeld vollendet. Packend und überwältigend ist die Wirkung des Werkes, das schon in der deutschnationalen Düsseldorfer Kunstausstellung 1902 in seinem Entwurfe und der großen Zahl der so innig

FRANZ STUCK — STUDIE

und wahr empfundenen, so kräftig gesund und realistisch aufgefaßten Studien die allseitige Bewunderung erregte. Der Gegenstand der Darstellung ist folgender: Nach dem großen Brand, der Elberfeld ganz einäscherte und die Bürger zwang, außerhalb der Stadtmauern vor dem wütenden Element Schutz zu suchen, beeilten sich die umliegenden Nachbarstädte und Ortschaften, den Obdachlosen, die all ihr Hab und Gut verloren, die aller Lebensmittel bar, zu Hilfe zu eilen. Die Mitte des Bildes zeigt uns eine lange Reihe von Wagen, mit prächtigen schweren Gäulen bespannt, mit hellen Zelttüchern gedeckt, unter denen sich die Liebesgaben für die Hilfsbedürftigen befinden. Eine wildbewegte Gruppe entwickelt sich um das

vorderste Gefährt, von dem große Brote abgeladen werden. Die Hungernden, alte und junge Männer und Frauen, Mütter mit ihren Säuglingen auf dem Arme, elternlos gewordene Kinder drängen sich schreiend, bittend und flehend um den Karren. Aus der Tiefe links, vom Abhange rechts, aus den Zelten, von den notdürftigen Lagerstätten unter freiem Himmel, lösen sich die Gruppen los, die in wilder Hast zu den Wagen stürzen! Im weiten Umkreis ein Bild des tiefsten, Mitleid erregenden Elends, in warm empfundener, geistvollster und erschöpfender Weise vom Künstler beobachtet und ergriffen. Schwer ballen sich über der brennenden Stadt noch die dicken schwarz-gelben Rauchwolken der Feuersbrunst, links einen Einblick gewährend in eine entzückende, idyllisch-heitere Landschaft des schönen Bergischen Landes, hoffnungsbelebend! Empfindungstiefe und Lebenswahrheit, Beobachtungsschärfe, Lebendigkeit und malerische Kraft der Gestaltung offenbaren sich zu einem Gesamtbilde von ergreifender hinreißender Wirkung in dieser letzten Schöpfung P. Janssens! VOGEL

DARMSTADT. Seit einigen Tagen ist der den Neubau des Landesmuseums umgebende Holzzaun gefallen und das schöne Werk des in Darmstadt geborenen Berliner Baumeisters ALFRED MESSEL nun frei sichtbar. Die in einfachen Barocklinien gehaltene Außenarchitektur erstrebt in glücklichem Anschluß an den Baustil des benachbarten Residenzschlosses schlicht-vornehme Wirkung. Diese wird leider über dem Portal durch ein riesiges, aber für die Verhältnisse des Baues viel zu unruhig gehaltenes plastisches Staatswappen, unglücklich zusammengepreßte Füllungen über der Eingangstür und eine kleinliche architektonische Zutat an dieser selbst nicht unerheblich geschädigt. — Die bereits kurz gemeldete Berufung des Bildhauers RUDOLF BOSSELT von der Künstlerkolonie an die Kunstgewerbeschule in Düsseldorf entführt dem hiesigen Kunstleben eine ebenso talentvolle, wie liebenswürdige und bescheidene Persönlichkeit. -r-

HEIDELBERG. HANS THOMA, der neue Ehrendoktor der hiesigen Universität, hat der philosophischen Fakultät, die ihn promovierte, mit einem Schreiben gedankt, dem wir die folgenden, inhaltlich schönen Sätze entnehmen:

„In Bescheidenheit nehme ich diese Ehrung entgegen als ein Zeichen, daß man von dieser hohen geistigen Warte aus die Kunst ehrt, indem man erachtet, daß auch sie mit der Philosophie in Verbindung steht als ein Teil unseres geistigen Daseins, indem sie mit ihren Mitteln nach der gleichen Quelle ahnungsvoll hinzuweisen berufen sein kann, aus der unser aller Dasein geheimnisvoll hervorgeht. — Daß von so hoher Stelle aus die Kunst geehrt wird, wird derselben zum Segen gereichen — diese Ehrung verpflichtet und wird sie stärken in dem Streben nach hohen Zielen, die weit über das Tages- und Luxusbedürfnis hinaus von den reinsten Regionen geistiger Tätigkeit ihr entgegenleuchten. So möge es mir gestattet sein, der Hohen Philosophischen Fakultät außer meinem persönlichen Dank auch noch einen Dank in höherem Sinne aussprechen zu dürfen dafür, daß Sie durch das Anerkennen des Wertes der Kunst dieselbe nach hohen Zielen hinweist.“

WIEN. Die künstlerische Leitung der Graveurakademie liegt seit dem Tode Anton Scharffs in den Händen von FRANZ XAVER PAWLIK, der dem Institut seit 1891 angehört. Das Ministerium ist entschlossen, die Direktorstelle vorläufig nicht auszuschreiben.

DRESDEN. Am 25. August ist in Dresden achtundsechzig Jahre alt der Kupferstecher Prof. KARL EDUARD BÜCHEL gestorben. Büchel war 1835 in Eisenberg geboren und besuchte seit 1851 die Kunstakademie zu Dresden, wo er einige Jahre Schüler Steinles war. Er stach u. a. den heiligen Rodriguez nach Murillo, die Madonna nach Feuerbach, den Gruß aus der Welt nach G. A. Kuntz, den zwölfjährigen Jesus nach Heinrich Hofmann, die Sixtinische Madonna nach Raffael (Ausschnitt) und das Bildnis der Jane Seymour nach Holbein. Dieser Stich ist Büchels bestes Werk. Der Künstler gehörte als Stecher und Radierer der älteren Richtung an; seine Blätter zeichnen sich durch getreues Nachschaffen der Vorbilder, durch verläßliche sorgfältige Durchführung und große Mannigfaltigkeit in der Anwendung der stecherischen Mittel aus. Büchel erfreute sich als Mensch allgemeiner Beliebtheit und Wertschätzung; er war auch stets gern bereit, fremde Verdienste anzuerkennen, mochten die betreffenden Werke noch so sehr von seiner eigenen Weise abweichen. *

BRESLAU. Der Zeichenlehrer ARNOLD BUSCH wurde zum ordentlichen Lehrer an der hiesigen Kunst- und Gewerbeschule ernannt; der Münchener Bildhauer IGNATIUS TASCHNER wird seine

FRANZ STUCK STUDIE

FRANZ STUCK — STUDIE ZUR „SPHINX II“

Lehrtätigkeit im September aufnehmen. Dem Künstler ist jetzt auch der Professor-Titel verliehen worden.

GESTORBEN: In Goslar am 1. August der Bildhauer ERNST HAENSCHKE-Berlin; am 15. August in Bethel bei Bielefeld der Geschichtsmaler Prof. PAUL HÄNDLER-Berlin, einundsiebzig Jahre alt; in Scheveningen am 24. August der Landschafter P. J. C. GABRIEL, fünfundsiebzig Jahre alt; in Hellebaek bei Kopenhagen, einundfünfzig Jahre alt, der Landschaftsmaler SCHLICHTING-CARLSEN.

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

FRANKFURT a. M. Die Sammlung von Werken der Frankfurter Lokalschule im Städelschen Kunstinstitut, die seit einer Reihe von Jahren, dank insbesondere der Tätigkeit des Museums-Vereins, erfreuliche Fortschritte gemacht hat, ist dementsprechend auch in jüngster Zeit vermehrt worden. Gekauft wurden aus den Mitteln des Instituts ein entzückendes kleines Straßenbild aus einem rheinischen Städtchen von JAKOB FÜRCHTEGOTT DIELMANN, dem Begründer der Cronberger Malerkolonie, und ein flott gemaltes Bildnis einer alten Frau von OTTILIE W. ROEDERSTEIN, die seit Jahren ihren Wohnsitz zwischen Paris und Frankfurt teilt. Dazu kommen endlich als neueste Erwerbung zwei umfängliche, in Oel auf Leinwand ausgeführte Wandgemälde von VIKTOR MÜLLER, ein Vermächtnis des unlängst verstorbenen Dr. med. Fritz Stiebel, dessen Haus lange Jahre hindurch der Elite unserer einheimischen Künstlerschaft einen Sammelpunkt geboten hat. Die im Halbrund geschlossenen Panneaux stellen zwei Scenen aus dem Leben des Ritters Hartmut von Cronberg dar, der neben Hutten und Sickingen zu den Vorkämpfern der Reformation gehörte: den Abschied des Ritters von Hause, als er im Begriff steht, sich Sickingen anzuschließen, und seinen späteren Aufenthalt in Basel. Sie stammen aus dem Bibliotheksaal der ehemaligen Villa Reiss bei Cronberg, an deren Stelle heute Schloß Friedrichshof steht. Technisch mit größter Ausführlichkeit behandelt, zählen sie zu den eindrucksvollsten Schöpfungen des Künstlers: seine leuchtende Farbenpracht, seine breitfließende gesättigte Vortragsweise kommen darin zu einer geradezu glänzenden Entfaltung. Gemalt sind beide Bilder kurz vor der 1865 erfolgten Uebersiedelung des Künstlers nach München. Sie werden künftig im Vestibül der Städelschen Galerie, das eines geeigneten Wandschmuckes bisher noch entbehren mußte, als eine der schönsten Zierden unserer Sammlung den Eintretenden bewillkommnen.

DÜSSELDORF. *Von der Düsseldorfer Ausstellung 1904.* Die mit der internationalen Kunst- und Gartenbauausstellung verbundene *kunsthistorische Ausstellung*, an deren Spitze Professor Dr. CLEMEN von der Universität Bonn getreten ist, verspricht außerordentlich glanzvoll zu werden. Eine Reihe von Archiven hat seltene Miniaturen zugesagt; von Bildern sind vor allem die des unvergleichlichen Altars von Calcar neben einer Reihe von Meisterwerken aus den Schlössern des Hochadels zu erwähnen, die das Interesse des Laien und Gelehrten in gleicher Weise erregen werden, wie die im vorigen Jahre ausgestellten Kirchenschätze. — Für die *Kunstausstellung* sind bemerkenswerte Kollektionen aus Rußland, aus dem Norden, aus Holland, Belgien, Frankreich, Italien, Spanien und England mit Sicherheit zu erwarten. — Der Bau in der *Gartenbau-Ausstellung*, in den die Künstlerschaft selbst die Dioramen einbauen will, welche die Entwicklung des Gartenbaues darstellen, umfaßt einen Raum von annähernd 5000 Quadratmeter. Die Gesamtanlage, im hellenischen Stil gebaut, umschließt einen Hof mit Wasserkünsten und Gartenanlagen, deren rückwärtiger Teil in einer Cella eine Kolossalstatue der Flora von über 5 m Höhe enthält. Der ganze Hof wird mit entsprechenden Malereien geziert werden. W. V.

DENKMÄLER

DRESDEN. Nun hat auch Dresden sein Bismarck-Denkmal und zwar eines der besten von den vielen derartigen Denkmälern, die in Deutschland errichtet worden sind, ein Werk von dem Dresdner Bildhauer ROBERT DIEZ, der u. a. für unsere Stadt den Gänsediebbrunnen und die Brunnen Stilles Wasser und Stürmische Wogen geschaffen hat. Diez hat den Fürsten Bismarck als ganze Gestalt von 4 m Höhe dargestellt und den Hauptnachdruck auf die Schilderung der gewaltigen Persönlichkeit gelegt; darum hat er auf Mantel, Reiterstiefel und Helm verzichtet und die volle monumentale Einfachheit walten lassen. Die Linke auf den Pallasch gestützt, mit der Rechten den Helm am Oberschenkel haltend, schreitet die gewaltige Gestalt ruhig und sicher vorwärts. Die kraftvolle wuchtige Persönlichkeit und der energische Charakter treten in den Zügen des Antlitzes und in der stolzen Körperhaltung überaus mächtig in die Erscheinung. Es ist der Mann voll unbeugsamer Entschlossenheit und trotziger Kraft — die Eigenschaften, die das Deutsche Reich geschaffen haben. Die Rückseite ist belebt durch eine köstliche Gruppe von Putten, deren einer auf dem Löwenfell sitzend mit einem Eichenzweig spielt, während der andere die Keule des Herkules schultert. Abgesehen von der günstigen dekorativen Wirkung dürfen wir auch daran denken, daß Bismarck der Humor nicht fremd war. Das Denkmal ist in der Ringstraße mit der Front nach der Seestraße zu aufgestellt; als Straßendenkmal — das erste in Dresden — bedurfte es eines Umgebungsbaues, der es in idealer Weise aus dem Straßenleben heraushöbe, ohne es doch davon abzusperren. Der Umgebungsbau besteht aus einer freistehenden halbkreisförmigen Balustrade, deren beide seitliche Anläufe durch zwei Greifengruppen bekrönt sind. In stürmischer Weise aufsteigend, flankieren sie die ruhig und sicher vorschreitende Gestalt Bismarcks und zugleich bedeuten sie Kampf und Sieg — Kampf, indem der eine Greif mit gewaltigem Schnabelhieb den Drachen niederzwingt, Sieg, indem der andere von einem Genius umschlungen himmelwärts strebt. So sind diese Gruppen lebendige Verkörperungen der großen Ideen jener Zeit, da in Kampf und Sieg die deutsche Einheit herangeführt wurde. Der Sockel, der gleich dem Umgebungsbau aus rotem schwedischen Granit besteht, trägt die Inschrift: Wir Deutsche fürchten Gott und sonst nichts in der Welt. An der Balustrade stehen die Worte: Als Zeichen ihrer Dankbarkeit, als Mahnung den Nachkommen, in erhebender Erinnerung an den 18. Juni 1892, da der Größte einer großen Zeit hier weilte, errichteten Männer und Frauen von Dresden, unterstützt durch öffentliche Mittel, dies Denkmal am 30. August 1903. Die wichtigsten Teile des Denkmals: der Kopf und die Hände Bismarcks sowie die Putten an der Rückseite sind in Wachsausschmelzverfahren hergestellt, das bei dieser Gelegenheit zum ersten Male in Dresden angewendet wurde. Dresden ist durch dies Bismarck-Denkmal um ein überaus bedeutsames Kunstwerk bereichert worden, an dem wahrlich niemand gleichgültig vorüber gehen kann. So gewaltig wirkt es in seiner wuchtigen Größe und seiner eindringlichen Charakteristik. *

FRANZ STUCK — STUDIE ZUM »SISYPHOS«

VERMISCHTES

ZÜRICH. In der Schweiz steht gegenwärtig in zwei Städten die Frage von Museumsneubauten zur Diskussion: in Zürich und in Basel. In Zürich ist deswegen ein regelrechter Meinungskampf ausgebrochen. Die Sache liegt kurz ungefähr so: Die Zürcher Künstlergesellschaft als Rechtsnachfolgerin der alten, berühmten, vor mehr als einem Jahrhundert gegründeten Künstlergesellschaft, ist Besitzerin des Künstlergütli, eines reizvoll am Zürichberg gelegenen Hauses, das aber zur Beherbergung der Zürcher Kunstsammlung längst zu klein ist. Trotzdem hatte man sich beholfen, indem man in den »älteren« Sälen die Bilder in vielen Reihen übereinanderhängte. Der Zustand ist aber doch unhaltbar, und so ging die Kunstgesellschaft an die Schaffung von Neuem. Die Stadtgemeinde, die immer einen Vertreter in der Künstler- wie in der Kunstgesellschaft gehabt hat, schenkt einen, ihr von einem edlen Zürcher überlassenen Platz, die Kunstgesellschaft gibt ihr bares und in der Liegenschaft des »Gütli« bestehendes Vermögen, man sammelte Beiträge, auch die Stadt wird noch Geldmittel zuschießen, so daß das auf 800000 Frcs. berechnete neue Kunstgebäude gesichert ist. Bereits sind auch Konkurrenzen ausgeschrieben und Pläne prämiiert worden. Nach diesen soll das neue Kunst-

Photographieverlag von
Franz Hanfstaengl, München

FRANZ STUCK
BILDNIS DER GATTIN
DES KÜNSTLERS

FRANZ STUCK
❧ ❧ DER PIPS ❧ ❧

gebäude drei Zwecken dienen; es soll 1. ein Museum, 2. eine Ausstellungs- und Verkaufshalle, 3. einen Festsaal, d. h. eine Art Kasino enthalten. Gegen dieses Projekt, das bis dahin öffentlich unwidersprochen geblieben war, ist nun vor kurzem energisch Sturm gelaufen worden und zwar in einer »Kunst- und Kunstpflege« betitelten Artikelserie der »Züricher Post« (vom 7., 8., 14., 24. und 28. Juli a. c.). Der Verfasser dieser ruhig und sachlich geschriebenen Kritik, Herr Dr. Paul Ganz aus Zürich, z. Zt. Konservator der Oeffentlichen Kunstsammlung in Basel, weist da zwingend nach, daß die Ziele eines modernen Museums, nämlich Erziehung und Bildung zur Kunst, eine derart »ernsthafte, vertiefende Arbeitstätigkeit zum inneren Ausbau der Sammlungen, zur bestmöglichen und genußreichsten Nutzbarmachung des Vorhandenen« verlange, daß eine Kunstausstellung, d. h. eine Reklame- und Verkaufsstelle für moderne Bilder, damit unmöglich verbunden werden könne. Beide Institute unter *einem* Dache, womöglich noch gar unter *einer* Leitung, würden sich notwendig schädigen, es würde »dabei eine Halbheit herauskommen, mit der weder den Künstlern noch dem bildungsbedürftigen Publikum gedient sein kann«. Ein Saal- und Kasinobau endlich sei in Verbindung mit einer ernstlich gemeinten Kunstgalerie vollends unvereinbar. — Die Ganzschen Artikel haben in Zürich eingeschlagen. Behörden und Kunstfreunde scheinen nochmals erwägen zu wollen, und es ist nicht ausgeschlossen, daß noch in letzter Stunde das Projekt geändert wird und daß zwei von einander unabhängige Institute geschaffen werden. Für ein gedeihliches künstlerisches Leben in der größten Schweizerstadt, dem Sitze des eidgenössischen Polytechnikums und einer blühenden Universität, wäre dies wohl dringend notwendig. — In Basel liegt die Sache anders. Da bestehen seit langem die zwei völlig unabhängigen Institute. Im Gesellschaftshaus des Kunstvereins, das Klub- und Restaurationslokalitäten in sich schließt, und in dem auch schon Feste des Vereins stattgefunden haben, das außerdem die Künstlergesellschaft in einem eigenen Lokale beherbergt und ein paar Atelierräumlichkeiten enthält — auch eine Bibliothek und eine kleine Gemäldesammlung sind da — finden die wechselnden, sog. »permanenten« Ausstellungen statt. Dort macht sich der Verkauf der Bilder; dort verkehren, mit Hilfe eines Sekretärs, die Künstler mit dem Publikum. Die bekannte Basler Gemäldesammlung aber, mit ihren Böcklin- und Holbeinsälen, ihrem reichen Kupferstichkabinett, ihren Schätzen an alten Handzeichnungen u. s. w. gehört der Stadt und befindet sich im Museum, einer der schönsten Bauten Basels. Leider muß sie dieses Museum mit naturwissenschaftlichen und ethnographischen Sammlungen und Ausstellungen — Universitätsanstalten — teilen; ja diese nehmen den weitaus größten Teil des Raumes in Beschlag, und die Galerie ist einzig auf das oberste Stockwerk angewiesen, zu der allerdings, im Vorbeigehen sei dies gesagt, die mit Böcklins wundervollen Fresken und mit Corneliusschen und Schnorrschen Kartons geschmückten Treppenhäuser führen. — Eine Galerie von dem unschätzbaren Werte der Baslerischen über Sälen voll von Spirituspräparaten, ausgestopften Tieren und anderm dürren Material!... Dieser Gedanke hat schon manchem Schrecken eingejagt, und erst jüngst ist in den »Basler Nachrichten« auf das Gefährliche dieser Ausstellung nachdrücklich hingewiesen worden. Es kommt noch hinzu, daß auch in Basel die Räume längst zu klein sind, daß z. B. auch da Stöße von kostbarsten altdeutschen Meisterhandzeichnungen sozusagen magaziniert sind. Kein Wunder, daß darum auch in Basel der Ruf nach einem neuen Galeriegebäude immer lauter wird. Einstweilen ist es nur ein Ruf; aber er dürfte sich in nicht zu ferner Zeit in die Tat umsetzen, zu der er auffordert. Zu Kämpfen wie in Zürich wird es dabei kaum kommen; höchstens die Platz- und namentlich die Finanzierungsfrage dürften Schwierigkeiten bieten. Aber Basel hat dank seiner gebildeten und opferfreudigen Bürgerschaft aus solchen Dilemmas immer den guten Ausweg gefunden. Es wird sich hier

FRANZ STUCK — SAHARET

mit Stolz daran erinnern, daß es die Stadt Holbeins, Böcklins und Jakob Burckhardts ist und daß es darum heilige Pflichten gegen die Kunst hat.

KUNSTLITERATUR

Adolf Hausrath. Erinnerungen an Gelehrte und Künstler der badischen Heimat. (Leipzig, S. Hirzel, 4 M.)

Mehr als die Hälfte des Buches gilt Künstlern. Doch nicht deswegen verdient dies Buch die Beachtung aller Freunde der Kunst; — es ist die Art des Sehens, die Kunst des Darstellens, die Adolf Hausrath auszeichnet. Ueber die Künstler, denen Hausrath hier eine Stunde des Erinnerns weiht, würde man ja gewiß gern auch in weniger künstlerisch-gewinnender Form, Neues oder Neubelichtetes erfahren, in dieser Form wird es ein Genuß. Hausrath zeigt uns die Künstler wie ein Freund, der uns zu seinem Freunde führt. Wir lernen diesen nicht etwa als einen Unnahbaren, sondern wie in seinen besten Stunden, wo gerade durch das Hindurchscheinen des Menschlichen wie des Künstlerischen beides uns wie etwas nur Geahntes näher tritt. Der eine Aufsatz dieser köstlichen Erinnerungen gilt Scheffel und Feuerbach, der andere den drei großen Protestanten der Düsseldorfer Schule: Schirmer, Lessing, Kaulbach. — Hausrath gibt in beiden Aufsätzen bei allem Vielerlei auch ein Vieles. Hier wird einem doch recht sehr der Wert eines großen Namens klar. Wenn ein Unbekannter über diese Künstler, von denen auch der jüngste längst dahin ist, in dieser keineswegs sensationellen, sondern schlicht-künstlerischen, von feinem Humor gewürzten Weise geschrieben hätte, so würde wohl das Gesagte nur einen kleinen Kreis finden. Es erscheint mir ein besonderes Glück für die Freunde der Kunst und der Künstler, daß diese Erinnerungen Hausraths auch in weitere Kreise, denen trotz aller anderen Bildung, d. h. Uebung gerade die künstlerische am meisten fehlt, getragen werden. Ein Glück ist es, weil in Hausrath doch immer wieder künstlerische Würdigung die Oberhand gewinnt. Manches mag nicht vieler Zustimmung finden, seine anspruchslose Form und ›Façon‹ macht uns mit ihm selig. — Wie viel Treffendes sagt er nur ganz nebensächlicherweise über die Verunglimpfung der Wartburg! Das beste aber ist der teils vergleichende Aufsatz über Feuerbach und Scheffel. Gelesen wird Hausrath-Taylors Buch ohnehin ganz gewiß in weiteren Kreisen — nur möchte ich, es bliebe eine andere Frucht der Lektüre nicht aus: — Feuerbachs Ruhm wächst mit Recht, aber ich fürchte, daß nun zwar Einige mehr Feuerbachs Kunst feiern, daß sie aber mit gleichen Vorurteilen und engherzigen Meinungen an tüchtigen jungen Künstlern unserer Zeit vorübergehen, gerade wie die ganze Reihe ›Gebildeter‹ damals in Karlsruhe und sonst wo Feuerbachs künstlerische Eigenart ignorierte, um sich an geringfügigen Aeußerlichkeiten des Künstlers zu stoßen — nur zum eigenen Schaden. — Möchten noch mehr, als schon zu erwarten, Hausraths Erinnerungen lesen — um dann aber aufmerksameren Blickes auch *solcher* jüngerer Künstler Werke zu betrachten, die noch nicht medailliert sind, und wohl gar im Gegensatz zur ›Moderne‹ schaffen, aber fest ihren eigenen Weg verfolgen. Gerade jetzt scheint mir Deutschland mehr vielversprechende und andere Künstler zu besitzen als die wenigen Dutzend, deren Namen vielleicht nur noch für einige Jahre in aller Munde sind.

E. W. BREDT

Auf S. 19 dieses Heftes ward bereits erwähnt, daß eine Neu-Auflage von Allgeyers Feuerbach-Buch in Vorbereitung sei. Wir können mitteilen, daß sie im Verlage von W. Spemann in Stuttgart erscheinen wird.

FRANZ STUCK — TÄNZERINNEN

Photographieverlag von Franz Hanfstaengl, München

Redaktionsschluss: 5. September 1903. Ausgabe: 17. September 1903.
Für die Redaktion verantwortlich: F. SCHWARTZ.
Verlagsanstalt F. BRUCKMANN A.-G. — Druck von ALPHONS BRUCKMANN. Sämtlich in München.

FRANZ STUCK — SPHINX

Photographieverlag von Franz Hanfstaengl, München

FRANZ STUCK

(Schluß von S. 7)

Nach einer solchen Reihe bedeutender Schöpfungen und vielfach schon auch *neben* ihnen ist eine große Menge kleinerer Bilder aus Stucks Werkstatt hervorgegangen, Bildnisse, Faune, Nymphen und Kentauren und selbsterfundene Fabelmenschen aller Art. Stucks übermütige, gesunde Sinnenfreudigkeit lebt sich in diesen lichteren, mythologischen Scenen aus, die er auch in der Farbe gern heiter bis zur Derbheit gehalten hat, ein Horror für jene Augen, die nach der neuesten Mode nur mehr auf Valeurs, auf „köstliche Müdigkeit der Töne“ eingestellt sind und die hellen, klingenden Noten dieser Tafeln nicht mehr genießen können. Stuck geht da absichtlich manchmal bis zur Härte in seinem Kolorit, behandelt überhaupt alles mehr zeichnerisch und dekorativ. So sind auch die meisten seiner ungezählten weiblichen Studienköpfe mehr Zeichnungen als Gemälde, meist nur auf ein tiefes Braun gestimmt, von dem dann irgend eine pikante Helligkeit oder leuchtende Farbe sich abhebt. Geistreich und mit Stucks nie fehlendem Geschmacke gerahmt — in Rahmen, denen der Künstler sehr oft noch selbst durch einfache aufgemalte Ornamente ihren Charakter gibt — wirkt solch ein Kopf schon, rein als Erscheinung genommen, stets als trefflicher, vornehmer Wandschmuck. Künstlerisch bedeutsam aber sind die meisten dieser energievoll gezeichneten Köpfe durch die rassige Kennzeichnung der Frauencharaktere. Sanfte Mimosennaturen sind selten darunter, um so mehr Gesichter mit heißen Augen und durstigen Lippen, Gesichter voll Sehnsucht und Leidenschaft. Mancher Kopf ist dabei, der einem anderen häßlich erschienen wäre und der unter Stucks Griffel einen unwiderstehlichen Reiz gewinnt. Er schildert immer auch *das* Weib, wenn er *ein* Weib malt, schildert es mit einer überlegenen Treffsicherheit, die, will mich dünken, oft nicht von Grausamkeit frei ist, schildert es auch wohl mit dem skeptischen Humor des Mannes, der alle Schwächen des anderen Geschlechtes gründlich kennt.

Nicht alle diese Köpfe sind wohl als reine Bildnisse anzusehen, oft formt er dann auch die Linien eines unbedeutenden Modells zum bedeutsamen Typus um, wie das z. B. auch Lenbach tut. Ganz besonders interessant wird der Künstler da, wo es ihm wirklich um das *Bildnis* zu tun ist. So hat er die Züge seiner schönen Gattin in vielen Tafeln festgehalten (s. e. ders. a. S. 29), stets mit wechselndem Ausdruck, in allen erdenklichen Stellungen, so oft sein eigenes Abbild gemalt, wiederholt auch mit dem Kopf seiner Frau zusammen (s. d. Bilderbeilage a. Beg. d. vor. Heftes). Voll Rasse ist das Profilbildnis der unglücklichen deutsch-ungarischen Schriftstellerin Juliane Dery †, ein Kabinettstück der Stuckschen Kunst, mit den denkbar einfachsten Mitteln Erschöpfendes zu sagen (Abb. s. S. 47). Auch Männerbildnisse hat Stuck — man kann sagen, natürlich! — geschaffen. Natürlich ist es auch, daß er die herberen Linien eines Männerkopfes nicht minder gut trifft, als ein weibliches Antlitz. Ein paar schöne Bildnisse des Prinzregenten von Bayern hat Stuck ebenfalls gemalt.

Etliche Jahre war, wie oben erwähnt, der Künstler mit keiner Arbeit mehr hervorgetreten, die ihn voll vertrat. Da stellte er im Sommer des Vorjahres etliche Stücke aus, die bewiesen, daß er nicht nur im Vollbesitze der alten Kraft, daß er sogar im Besitze neuer Kräfte war, wenn man so sagen darf. Ein Bildnis der Tänzerin Saharet (s. S. 31), eines der Sängerin Fremstad als „Carmen" (s. S. 52) zeigte ihn auf einer noch höheren Stufe der Bildniskunst und ein großes Gemälde, das ihn selbst, seine Frau malend, im Atelier darstellt (Abb. s. S. 55), hatte Qualitäten der Malerei, die auch bei Stuck noch überraschen konnten. Impressionismus nach dem Rezept einer etwas geräuschvollen Berliner Künstler- und Kritikergruppe war die Malerei freilich nicht und darum erhob sich in diesen Jahren gegen Stuck ein regelrechtes Haberfeldtreiben gerade in dem Augenblicke, in welchem sich die unverwüstliche Lebenskraft seiner Künstlernatur am glänzendsten bewährt hatte. Es handelte sich für jene Kreise darum, in Stuck die Münchener Malerei überhaupt zu treffen, deren markantester Vertreter er neben Lenbach vielleicht ist, jene Schule, die aus einer alten Kultur erwachsen, genährt an der Brust einer reicheren Natur, durchglüht vom Feuer südlichen Temperaments, dem kühleren norddeutschen Wesen im Innern fremd bleiben mag und darf! In jenem Saharetbildnis hat unser Maler durch die Keckheit und Verve, mit welcher er das exzentrische Wesen jenes fleischgewordenen Wirbelwindes so wundervoll festhielt, nicht wenig verblüfft. Dabei ist die hagere zierliche Gestalt, der ausdrucksvolle Kopf von einer Bestimmtheit der Form, die man lange wieder suchen mag. Er gibt nicht ein Bild seines Modells in einem beliebigen Moment, in dem sie ihm „gesessen", er gibt ein schier monumentales Abbild ihres ganzen Wesens, ihrer Kunst und ihrer Künste, ihrer hochgesteigerten Pikanterie, er gibt das Weib, das sie ist und das,

FRANZ STUCK AMAZONE
Photographieverlag von Franz Hanfstaengl, München

FRANZ STUCK KENTAUR UND AMOR
Photographieverlag von Franz Hanfstaengl, München

als welches sie geschminkt und bunt geschmückt im grellen Licht der Rampe erscheint, zu gleicher Zeit. Franz von Lenbach hat in seinen Saharetbildnissen die Drolerie und den Liebreiz der hübschen Tänzerin gemalt, Franz Stuck die kluge, schillernde Sirene, die alten und jungen Lebemännern gleich gruppenweise die Köpfe verdrehte. — Und wie trotzig wild diese Carmen, wie bezeichnend dafür das düstere warme Kolorit, ein braungrüner Gesamtton, aus dem rote Blumen brennend herausleuchten! Keine Illustration zur Bizetschen Oper, aber eine schlagendwahre Verkörperung der künstlerischen Leistung Oliva Fremstads, welche vielleicht die beste deutsche Vertreterin jener Partie und Rolle ist! — Das ist keine Carmen! sagte die Berliner Kritik. Na, also! Am meisten bestritten wurde das große Doppelbildnis. Im langen schwarzen Gehrock steht der Maler vor seiner Leinwand, gerade, steif, regungslos, wie eben ein aufmerksames Modell steht, vor ihm seine Gattin, an deren Konterfei er arbeitet. Ungewöhnlich ist die Art freilich, in der hier der Maler seiner „Liebhaberei für die Senkrechte“ fröhnt, aber es ist doch wohl über die Maßen komisch, einen Künstlergeschmack, den man just nicht teilt, als Ungeschmack auszuschreien. In Wahrheit steht Stuck, der stets à quatre épingles gekleidet ist, wirklich so im Atelier und in Wahrheit wird auch die Dame so vor ihm gestanden haben. Wer damit nicht fertig wird, wie kann der ehrlich sagen, daß er z. B. mit einem Böcklin fertig geworden sei, der fast auf jedem Bilde dadurch überrascht, daß er so ganz anders gibt, als der verehrliche Beschauer es sich unmaßgeblichst vorstellte? Die blendende Geschicklichkeit und koloristische Meisterschaft, mit welcher der Stillebenteil, die originelle Marmornische mit dem Athleten, das Brokatgewand der Dame und nicht zum letzten die tiefe Dunkelheit des Männeranzugs gemalt war, hätte man aber trotz aller prinzipiellen Meinungsverschiedenheiten nicht übersehen sollen! Ein paar kleinere Frauenbildnisse in der gleichen Ausstellung waren ausgezeichnet durch eine

auch den Berufsgenossen kaum begreifliche emailleartige Schönheit der Farbe. Realistische Farbe war das freilich nicht, aber Stuck hat doch oft genug bewiesen, daß er auch realistisches Fleisch malen kann, wenn er will! Wenn aber einer, der's kann, Lust hat, die Dinge, die er sieht, in die Farbe seiner Phantasiewelt zu übersetzen, sollte der nicht das Recht dazu haben? Ich glaube wohl.

In der gleichen Bilderserie von 1902 war auch ein Hundebildnis „Der Pips" zu sehen, dessen köstliche Lebendigkeit alle Welt bezauberte (Abb. s. S. 30). Es ist das Konterfei eines kleinen weißen Terriers, der im Hause Stuck mit großer Zärtlichkeit gehalten wird, und so liebenswürdig der vierbeinige Schelm ist, so liebenswürdig ist er auch gemalt. Mit besonderer Genialität ist die Gestalt des Tierchens durch die räumliche Anordnung im großen dunklen Raum herausgehoben. Stuck hat gezeigt, daß man auch so etwas ohne jede Süßlichkeit machen kann und die beispiellose Verbreitung von Nachbildungen dieses einfachen Hundebildnisses hat bewiesen, daß auch das Publikum in solchen Dingen die Kraft und Wahrheit der Süßlichkeit vorzieht.

Das Ausstellungsjahr 1903 brachte wieder mehr stilisierte Werke des Künstlers, als Hauptstück einen Leichnam Christi, der, prachtvoll modelliert, über jener Schrifttafel am Kreuze liegt, welche Jesus als König der Juden verhöhnte. Engel von holdester Anmut schmücken mit Rosengirlanden den Marmorsockel. Dieser täuschend gemalte Marmorsockel findet in echtem Marmorrahmen seine Fortsetzung. Rein zeichnerisch behandelt ist eine originelle „Liebesschaukel", ein humorvolles dekoratives Stück, das Bild eines flöteblasenden alten Kentauren, den ein nach Kunstreiterart auf seiner feisten Kruppe stehender Liebesgott mit einem Rosenbande zügelt. Das Bildchen (Abb. s. S. 35) sieht sich auf den ersten Blick ganz pompejanisch an und doch ist die boshafte Satire auf greisenhafte Verliebtheit vom modernsten Humor belebt. Auch eine neue Variante der „Susanna im Bade", von den beiden Alten belauscht, entstand in diesem Jahr (Abb. s. S. 40). Den Hauptreiz des Werkes, die starken leuchtenden Farben und die schimmernde Schönheit des Fleisches dieser Badenden, kann die schwarzweiße Nachbildung leider nicht wiedergeben.

Die Bildhauerwerke Franz Stucks, der Athlet mit der Kugel (s. S. 46), die antike Tänzerin (s. S. 44), die Amazone auf ihrem vorwärtsdrängenden, mit fester Hand zurückgehaltenen Gaul (s. S. 34), die Reliefs mit Adam und Eva, den Serpentintänzerinnen (s. S. 32) u. s. w. stehen durchweg auf gleich hoher Stufe wie sein Malen und Zeichnen. Er erscheint da nicht wie ein Maler, der gelegentlich sich mit dem Modellierholz versucht, sondern er ist, wenn er modelliert, Bildhauer durch und durch, der seine Mittel voll beherrscht und alles am richtigen Ende anpackt. Jener Athlet namentlich hat nicht nur ihm großen Erfolg gebracht: die Statuette wirkte in Wahrheit epochemachend und eine ganze Periode des Aufschwungs in der Münchener Kleinplastik begann hiermit. Wenn diese sich einer festen, konzisen, schnittigen Formgebung erfreut und aller Weichlichkeit und Ueberzierlichkeit abhold ist, so darf man das Verdienst nicht zu kleinem Teil jenem „Athleten" zuschreiben.

FRANZ STUCK — NIXENRAUB
Photographieverlag von Franz Hanfstaengl, München

Wer Franz Stucks Persönlichkeit voll kennen lernen und ver-

Photographieverlag von Franz Hanfstaengl, München

FRANZ STUCK
DIE SINNLICHKEIT

stehen will, der muß auch sein Haus gesehen haben, das oben schon gerühmt ward, von dem auch schon einmal eingehend in dieser Zeitschrift (XIV. Jahrg. H. 19) berichtet wurde, das aber nicht zu viel gerühmt werden kann. München ist gewiß nicht arm an schönen Künstlerhäusern, und in allen diesen spiegelt sich wohl die Persönlichkeit des betreffenden Meisters. Keines aber ist von der Umfassungsmauer bis zu den Dachfiguren so aus dem ureigensten Wesen des Besitzers heraus entstanden, wie die Villa Stucks. Denn hier ist der Besitzer auch der Schöpfer; nicht nur der Schöpfer von Planskizzen, sondern der Schöpfer jedes Details, jedes Türgriffes. In prunkhafter Schlichtheit erhebt sich der zweigeschossige Bau, keine geschwungene Linie, nur Gerade und rechte Winkel! Er macht ein wenig den Eindruck einer römischen Villa und ist doch ein modernes Wohnhaus. Ueber der Auffahrtsrampe erhebt sich auf vier wuchtigen dorischen Säulen eine weit vorspringende Veranda. Nachbildungen antiker Bildwerke, wie der römischen Wölfin u. a. flankieren sie. Eine Bronzetüre führt in die Vorhalle; als hauptsächlichsten Schmuck trägt diese Türe das echte Signum Franz Stucks: einen geistreich archaisierten Medusenkopf aus spiegelblankem Metall. Der weitgeöffnete, grinsende Mund mit seinen spitzen Zähnen ist die Einwurfsöffnung zum Briefkasten. Im Vestibül und Treppenhaus zeigt sich in Abgüssen von Antiken und echten Altertümern des Künstlers Vorliebe für die Welt der Griechen und Römer. Prachtvoll, das Prachtvollste wohl am ganzen Hause, ist der Empfangssaal, wiederum ein Triumph der geraden Linie und bei allem Prunk in der Idee doch wieder ganz einfach! Meisterlich gelungen ist die Gliederung der Wände und deren Fortsetzung in den Linien des Plafonds. Die großen Wandflächen über dem Sockel haben einen ebenso kostbaren als neuartigen Schmuck: sie sind vollkommen bedeckt mit venetianischer Goldmosaik. Die Formverschiedenheit der Steinchen, leichte Unregelmäßigkeiten der Färbung, Spiegelung und Anordnung, machen aber, daß diese Goldflächen durchaus nicht etwa protzig und schreiend, sondern vornehm, ruhig und vor allem wunderbar malerisch wirken. Lauter, lustiger, aber nicht minder schön ist der Eindruck des Musiksaales nebenan. Seine Stuckwände sind in ungleiche Felder geschmackvoll eingeteilt, die zum Teil bunt gehalten sind, zum Teil ausgefüllt mit mythologischen Scenen in leicht angefärbter, antikisierender Malerei. Die meisten von Stucks bekannten mythologischen und idyllisch-erotischen Bildern finden wir hier wieder, wie wir auch in dem reichen Fries des Ateliers andere Darstellungen des Künstlers geistreich verwendet sehen. In der Ecke hinter dem Flügel hat eine Nische den Abguß einer frühen hellenischen Pallas aufgenommen, welcher der Künstler — eine von seinen vielen besonderen Geschicklichkeiten — eine stilisierte Färbung verliehen hat. Man kann sich wohl vorstellen, daß hier der Polychromie griechischer Bildwerke sehr nahe gekommen ist, einer Polychromie, die gleichzeitig ein wenig naiv und doch voll sicheren dekorativen Geschmackes erscheint. Den stolzesten Schmuck dieses Raumes bildet die Decke, ein mächtig stilisierter Sternhimmel, Sonne, Mond und Fixsterne, Kometen und Milchstraße in Gold auf tiefblauem Grund. Es ist freilich ein Sternhimmel von imposanter, märchenhafter Fülle der Gestirne, aber Stuck hat die funkelnden Goldmassen so klug

FRANZ STUCK — BELAUSCHT

FRANZ STUCK SONNENUNTERGANG
Photographieverlag von Franz Hanfstaengl, München

und phantasiereich eingeteilt, daß weder der Eindruck von Schwere, noch von Unruhe aufkommt. Den großen Speisesaal schmücken bis oben hin chinesische Schnitzereien und Emailbilder, andere Räume haben wieder Werke seiner Hand als Zierde. Den Prachtraum des Ateliers gibt unsere Abbildung a. S. 56 wieder. Manchen anderen würde dieser Reichtum an glänzenden und farbenreichen Dingen im Schaffen stören, aber Stuck ist nicht mancher andere und braucht keinen Schutz zur Konzentration seiner Aufmerksamkeit. Er scheint ein Mann ohne Nerven. Wird doch verbürgt, daß er, während Abbrucharbeiten in seinem, früher etwas anders gestalteten Atelier vorgenommen wurden, ruhig darin weiter malte und Porträtsitzungen abhielt! Wer seiner Hand und seiner Augen so sicher ist, kann sich auch ein Studio leisten wie dieses, das so ganz zu seiner Eigenart paßt. Interessant ist ein Schmuckstück des Ateliers, ein altarähnlicher Aufbau aus edlen Marmorarten, der oben eine Fassung der „Sünde" trägt und in Goldmosaiknischen die Statuetten des Athleten und der Tänzerin enthält (Abb. s. S. 54). Den Glanz von schönem Stein, von Gold, den schimmernden Schwingen tropischer Schmetterlinge und der märchenhaften Färbung exotischer Vögel hat Stuck beim Arbeiten von jeher gern um sich herum gehabt; diese Dinge regten seine Phantasie an und gaben ihm Impressionen, Farbengedanken ein.

Wie man sich denken kann, sind auch die Möbel im Stuckhause von A bis Z Schöpfungen des Künstlers und tragen den Stempel seiner Eigenart, alles ist zweckmäßig, schön und präzis von Arbeit, reich und einfach zugleich. Ein Teil dieses Hausgerätes wurde 1900 auf die Pariser Weltausstellung gesandt und zierte die Räume der Münchener Kunst. Ihre volle Wirkung entfalten diese Möbel aber natürlich doch nur hier, an dem Platze, für welchen sie erdacht und geschaffen wurden. Hier erscheint nichts gewaltsam und originell um jeden Preis, wie so vieles bei dem Versuch geriet, einen modernen Möbelstil zu schaffen. Mit der selbstverständlichen Sicherheit, mit der Franz Stuck jedes Unternehmen angeht, bewältigte er auch dieses.

Ueber seinen Lebenslauf ist nicht vieles zu berichten. Sein Werk ist auch sein Schicksal. Ein seltenes Glück verkettete sich hier mit einem seltenen Geschick, um ein Goethesches Wort anzuwenden. Daß auch ihn der Unverstand eine Zeitlang nicht gelten lassen wollle, ist nahezu selbstverständlich. Schädigen konnte dieser ihn nur kurze Zeit, aufhalten gar nicht. Stuck ist zu Tettenweis in Niederbayern als das Kind eines Müllers geboren. Die erste Anregung zu Höherem verdankte er seiner Mutter, die, obwohl sie eine schlichte Bauernfrau war, doch ein reger Trieb nach dem Schönen leitete. Bei ihr sah er die ersten illustrierten Zeitschriften, fing bald an, mit Kreide Tisch und Wände, Türen und Böden zu bemalen und hieß auch im Dorfe schon als Kind „Der Maler". In Passau absolvierte er die Realschule, trat hierauf an die Kunstgewerbeschule über und dann — dann wurde er eben der Franz Stuck, den wir heute kennen. Daß ihm die Münchener Akademie, wie sie damals war, weiter nichts zu geben hatte, ist nicht zu verwundern. Er mußte schon aus sich selber etwas werden. Mit seinem Lehrer Lindenschmit hatte Stuck innerlich soviel wie nichts gemein, der Betrieb des Malen- und Zeichnenlernens, der üblich war und dem Schüler jede Selbständigkeit des Schauens verderben mußte, lockte ihn nicht — so blieb er denn aus den Ateliers der Kgl. bayer. Kunst-Akademie fort und „machte sich selbständig", wie man's im prosaischen Leben nennt. Jetzt ist Stuck seit Jahren ein vielbegehrter Lehrer an der gleichen Kunst-Akademie und wohl vor allem bestrebt, seine Schüler sich frei entwickeln zu lassen. Daß er, der Vielbeneidete und Vielbewunderte, nicht einen Schwarm von Nachahmern in seinen Schülern in die Welt sandte, sei ihm besonders hoch angerechnet.

Franz Stuck ist heuer vierzig Jahre alt geworden und so steht er als Mann im Zenith seiner Kraft. Daß er auch als Künstler den Scheitelpunkt seiner Laufbahn nicht überschritten hat, hat er bewiesen und wird dies wohl noch oft beweisen. Möge ihm seine Zeit hierzu geben, was sie ihm schuldig ist: Aufgaben, seines Genius würdig!

FRITZ V. OSTINI

FRANZ STUCK — SUSANNA IM BADE

FRANZ STUCK RINGELTANZ

Photographieverlag von Franz Hanfstaengl, München

DAS „WIE" UND DAS „WAS" IN DER KUNST

Ein paar neue Variationen über ein altes Thema

Von Dr. Hugo Eckener (Friedrichshafen)

Seit den Tagen der alten spekulativen „*Aesthetik*", an deren orakelhaftem Tiefsinn und unfruchtbarer Begriffsspalterei man sich den Magen sehr gründlich verdorben hatte, ist die Neigung zu allgemeineren ästhetischen Untersuchungen ziemlich schwach. Durch so viel unzulängliche Definitionsversuche gewitzigt, ist man sehr vorsichtig geworden in seinen Behauptungen über angebliche „wahre und gute" oder „schlechte und falsche" Kunst. Das künstlerische Streben ist sozusagen sakrosankt geworden; es haftet geradezu ein Odium rückständiger Barbarei an den Versuchen, die Kunst irgendwie hofmeistern zu wollen. Man begnügt sich heute zumeist mit historischen Untersuchungen und mit konkreter Kritik von Fall zu Fall und schwört im übrigen weitherzig-resignierter Weise zum manchesterlichen Grundsatz des „laisser aller" auf dem Gebiete des Kunstlebens. Man gibt dem alten Voltaire Recht: „Tout genre est bon hors le genre ennuyeux", denn „das Was? ist nichts, das Wie? ist alles in der Kunst". Und gar die Kunst aus moralischen oder praktischen Gesichtspunkten beurteilen wollen! . . . „L'art pour l'art'" heißt die, bezeichnender Weise wieder französische, Parole.

Es scheint indessen, als ob die Kunstphilosophen und Ethiker mehr durch die herrschende öffentliche Meinung eingeschüchtert als im Herzen überzeugt seien. Recht ergötzlich wurde mir das dieser Tage zu Gemüte geführt, als ich zwei Broschüren las, die zufällig in extremster Weise die entgegengesetzten Standpunkte vertraten. Es waren zwei bereits ältere Schriften, die ich s. Z. ungelesen bei Seite gelegt hatte, die erste Tolstois bekannte oder wohl besser „berüchtigte" Anklage „*Gegen die moderne Kunst*",

die zweite Wilh. Trübners Betrachtungen über *„Die Verwirrung der Kunstbegriffe“.* In Tolstois Schrift bricht bekanntlich ein scheinbar lange verhaltener Groll mit, sich selbst sehr wohl bewußter Tollkühnheit folgendermaßen los: Jede echte Kunst hat die religiösen Gefühle, d. h. die Lebensanschauung eines Zeitalters zum Objekt und ist eine allgemeine Volkskunst. Die moderne Religion ist aber die Anschauung, daß alle Menschen Brüder seien, und die Kunst hat daher dieses Thema zu behandeln. Statt dessen dient sie nur dem Vergnügen und der Unterhaltung einer kleinen Anzahl sogen. Gebildeter und ist daher grundschlecht, ja *ist* überhaupt keine Kunst, sondern bloße Kunst*imitation,* von Beethovens IX. Symphonie angefangen bis zu einem Verlaine oder Stuck oder Tolstoi selbst hinunter. Trübner dagegen führt aus: Der „Laie“ schätzt an einem Kunstwerk nur den Inhalt, den rein gedanklichen oder gegenständlichen Geist. „Reine Kunst ist dem Laien keine Kunst“. Der sogen. „Sachverständige“ schätzt daneben noch das hergebrachte „akademische Können“, das „Populärkünstlerische“. Das echte Kunstwerk wird zu einem solchen aber erst durch den in ihm enthaltenen „reinkünstlerischen Geist“, d. h. durch die *künstlerische Behandlung,* die einen an sich gleichgültigen Gegenstand in höchstem Maße adeln kann. Verbindet sich mit dem vom Laien lediglich geschätzten geistigen Inhalt des behandelten Gegenstandes eine „akademische“ Malweise, so erhalten wir bloß das *„Dekorative“.* Verbindet sich aber damit eine „reinkünstlerische“ Darstellungsart, so entsteht das *„Monumentale“,* bei dem jedoch der reinkünstlerische Geist immer noch der wichtigere der beiden Faktoren ist, „weil er allein den bleibenden Wert des Kunstwerks ausmacht“. Trübner hofft dann, daß die gesamte neuere Kunst endlich einmal, wie die alte, von einem „fachmännisch künstlerischen Standpunkt“ aus geprüft und gewertet werde. Man sieht, es ist im Gegensatz zu Tolstois demokratischer eine außerordentlich aristokratische Anschauung, die Trübner hier vertritt, es ist aber wohl nicht zweifelhaft, daß sie die Meinung sehr weiter Kreise, insbesondere der Künstlerschaft selber wiedergibt.

Es ist doch eine nicht weniger nachdenkliche als komische Sache, wenn zwei bedeutende Männer, jeder ein hervorragender Künstler in seinem Fache, über ihren Beruf so grundverschiedener Meinung sind. Es scheint doch nur der eine Recht haben zu können, und der andere mithin sich gröblich zu irren hinsichtlich dessen, was er am besten verstehen müßte. Solches mag man aber nicht ohne Not annehmen und man argwöhnt daher, daß etwas nicht in Ordnung sein möge mit den Begriffen, mit denen beide operieren, und daß im Grunde Mißversändnisse oder Unklarkeiten die Meinungsverschiedenheit verursachen. Es lohnt sich, die Frage schärfer ins Auge zu fassen.

Tolstoi, der ja ohne Frage, doch psychologisch verständlich, als einsamer Prophet in der Wüste äußerst einseitig übertreibt, hat sicherlich Recht mit der Behauptung, daß (gleiche künstlerische Behandlung vorausgesetzt) ein Kunstwerk um so höher zu schätzen sei, je bedeutender sein geistiger Gehalt ist. Selbst der enragierteste Nur-Künstler wird einräumen, daß ein Rembrandtsches Selbstporträt wertvoller sei als ein von demselben Künstler mit seinem ganzen malerischen Können gemalter alter Stiefel oder Esel, denn die Höhen ästhetischen Genießens erreichen wir im Aufsteigen zum höchsten Seelischen. So sagt ja auch Trübner, das heutzutage so heiß gesuchte *Monumentale* in der Kunst werde dann erreicht, wenn ein an sich bedeutender Gegenstand „rein künstlerisch“ dargestellt werde. Ergo, so scheint es, ist das Wie?, die sogen. künstlerische Behandlung, doch nicht alles in der Kunst, denn sonst müßte, ceteris paribus, der gemalte Stiefel genau so viel wert sein wie der Porträtkopf. Nun kann man aber in der hergebrachten Weise auch folgendermaßen räsonnieren: Auch ein an sich uninteressanter Gegenstand, nehmen wir z. B. wieder (schon um Anton v. Werner zu ehren) einen alten Stiefel, kann rein künstlerisch so behandelt werden, daß wir das Bild mit echtem ästhetischen Wohlgefallen genießen, während andererseits ein an sich sehr bedeutender Vorwurf, z. B. eine Zeusbüste, nur insoweit ästhetischen Genuß ermöglicht, als er „künstlerisch“ ausgeführt ist. Ergo, so scheint es, ist das Wie? alles, das Was? nichts in der Kunst.

Es leuchtet unmittelbar ein, daß der scheinbar unlösliche Widerspruch, der zwischen jenen beiden Argumentationen klafft, nur in dem Gebrauche des Wortes „künstlerische Behandlung“ seinen Grund haben kann. Ja, was ist denn diese mysteriöse „künstlerische“ Auffassung, der „künstlerische“ Geist samt ihren Derivaten „Kunst“-Verständnis, „Kunst“-Kennerschaft und dergl.? Man sucht vergebens, auch bei Trübner, nach einer klaren Beschreibung oder auch nur nach einer Andeutung einer solchen.

Als das selbstverständlichste Ding von der Welt spukt dieser „Geist“ oder vielmehr

Photographieverlag von Franz Hanfstaengl, München

FRANZ STUCK
DAS BÖSE GEWISSEN

dieses Gespenst tagtäglich in den Spalten von so viel Kunstschriften etc. Man glaubt an ihn, wie man früher an den geschwänzten Teufel glaubte, aber denkt gar nicht daran, ihn nach seinem Geburtsschein zu fragen. Er ist angeblich ein „Geist“, der zu dem von gewöhnlichen Sterblichen erkannten geistigen Gehalt eines Kunstwerkes noch hinzukommt, aber nur Sonntagskindern sichtbar ist. Freut sich ein „Laie“ über die Schönheit z. B. der Madonna Granduca, so belehrt ihn der „Fachmann“, daß der „Kunstwert“ dieses Bildes in einem ihm verborgenen „künstlerischen Geist“ bestehe. Steht ein „Laie“ ratlos vor einem Sensation machenden modernen Kunstwerk, so heißt es, daß er eben die eminenten „künstlerischen“ Qualitäten des Bildes nicht zu sehen vermöge. Und der „Laie“ beugt sich scheu vor diesem priesterhaft verkündeten Geheimnis und gesteht demütig, daß

FRANZ STUCK TÄNZERIN
Photographieverlag von Franz Hanfstaengl, München

er nichts „davon verstehe“ oder ruft begeistert, um nicht ungebildet zu erscheinen, daß er es sehe und bewundere, wie das Volk in Andersens bekanntem Märchen.

Worin besteht denn nun dieser „reinkünstlerische“ Wert, dieses „Wie“, das alles sein soll? *Es ist nichts als ein Hirngespinst!* Jedes Kunstwerk ist eine in sich geschlossene, unteilbare Einheit und zwar ein „Was“. Es ist sozusagen die Fleischwerdung bestimmter Gefühle und Empfindungen einer Künstlerseele, dazu bestimmt, die gleichen Gefühle und Empfindungen, ein gleiches Stück „Weltanschauung“ im Betrachter zu erwecken. Es hängt nun von der Bildung und der Reizbarkeit der Phantasie des „Laien“ ab, wieweit die Absicht des Künstlers sich verwirklicht. Einige werden nur die gröbsten Züge erfassen, andere sehen schon auch feinere Beziehungen und Nuancen, noch andere endlich „verstehen“ den Künstler vollständig, d. h. sie empfinden beim Anblick des fertigen Bildes so, wie der Künstler es bei seiner Konzeption tat. Es ist lediglich ein *Gradunterschied*, keine *Artverschiedenheit* im Empfinden. Immer kann nur der vom Künstler *positiv* und *konkret* gegebene geistige Inhalt des Kunstwerks Wirkungen auslösen und das angebliche Reingeistige oder das Gegenständliche, das den Laien allein interessieren soll, ist nichts als eine *leere Abstraktion* oder besser ein Artefakt, welches erst dann entsteht, wenn man den in künstlerischer Gestaltung vorliegenden Inhalt des Kunstwerkes *begrifflich* wiederzugeben versucht. Mithin fällt der Gegensatz zwischen diesem unkünstlerischen „Was“ und dem reinkünstlerischen „Wie“ in ein Nichts zusammen.

Der hier fragliche Unterschied zwischen Gegenständlichem und Künstlerischem spielt ja auf dem Gebiete der Kunst überhaupt eine Rolle; man spricht allgemein von *Form und Inhalt* eines Kunstwerks. Besonders Musiker von Fach kann man oft die Meinung äußern hören, als ob sie beim Anhören z. B. einer Beethovensymphonie einen viel größeren Genuß hätten als ein Laie, da sie die reinmusikalische Form, das eigentlich Künstlerische, viel besser verständen. Nun, ich muß gestehen, daß mir trotz eifrigen Nachdenkens die Trennung von Form und Inhalt außer im Abstrakt-Begrifflichen nie hat einleuchten wollen (n. b. meine ich die *innere* Form, nicht die *äußere* z. B. einer Sonate, einer Toccata etc.) Wie kann man am Figurenspiel einer Mozartschen Sonate, an der Themendurchführung einer Beethovenschen Symphonie, am Passagengang einer scheinbar

Photographieverlag von Franz Hanfstaengl, München

FRANZ STUCK
BEETHOVEN

so formalen Chopinschen Etüde etwas ändern, ohne gleichzeitig das damit korrespondierende Auf- und Absteigen des Lebensgefühles in der Seele des Hörers, d. h. also den Inhalt des Tonstückes abzuändern? Kant sagt einmal, „das Kunstwerk ist reine Form“. Allerdings ist eine solche nun ein Unding, aber was Kant im Sinne hat, ist richtig, nämlich daß eine Unterscheidung zwischen Form und

FRANZ STUCK ATHLET
Photographieverlag von Franz Hanfstaengl, München

Inhalt im Kunstwerk eine leere Phrase ist. Das Verhältnis läßt sich eben nur in *negativer* Form ausdrücken. Wenn daher Fachmusiker auf ihr besseres „Verständnis“ einer Komposition pochen, so argwöhnt man wohl mit Recht, daß sie die Bewunderung für die Bewältigung *technischer* Schwierigkeiten, z. B. in einer Bachschen Fuge, mit dem eigentlichen ästhetischen Genuß verwechseln. Nicht der Fachmann ist im Vorteil, sondern der Mensch mit der reizbareren Phantasie. Und das braucht kein „Schaffender“ zu sein.

Ebenso ist in der bildenden Kunst der geistige Gehalt eines Kunstwerks *nur* in und mit der bestimmten, konkreten Form gegeben und es ist unmöglich ihn zu zerlegen in einen bloß gegenständlichen Geist, der für den Laien, und einen „reinkünstlerischen“ Geist, der für den Fachmann da wäre. Ganz im Gegenteil wird der seelisch gleichgestimmte Laie den vollen Wert eines Kunstwerks viel besser und reiner genießen können als der vielleicht anders empfindende Fachgenosse des Künstlers. Denn soweit dieser spezifisch „künstlerische Geist“, der zum Inhalt angeblich noch *hinzukommt*, nicht ein leeres Wort ist, kann er nur etwas Technisches, also *Außer*ästhetisches bedeuten.

Nach diesen Ueberlegungen leuchtet nunmehr unmittelbar ein, wodurch der Widerspruch zwischen den oben wiedergegebenen beiden Argumentationsweisen sich erklärt. Man sieht auch, wie unhaltbar es ist, wenn weiterhin z. B. Trübner in seiner „*Verwirrung der Kunstbegriffe*“ folgendermaßen formuliert: „Wie es sich beim Laien mit dem *Geist* in der bildenden Kunst verhält, so verhält es sich bei ihm auch mit dem Begriffe der *Schönheit*. Weil die populär-akademische Darstellungsweise für sich allein noch keinen ästhetischen Genuß gewährt, so muß der behandelte Gegenstand dafür aufkommen, und dazu muß dann immer der wohlfeile Reiz der Jugendschönheit, wie ihn die Natur bietet, herangezogen werden. Das akademisch-populäre Talent kann nur die Schönheit geben, wie sie der behandelte Gegenstand schon in sich hat, ebenso, wie es nur den Geist wiedergeben kann, den der behandelte Gegenstand von Hause aus schon mit sich bringt. Bei reinkünstlerischer Schaffensart liegt jedoch die Schönheit durchweg in dieser allein. Es kann daher auch eine von Natur aus sehr uninteressante oder häßliche Person durch die reinkünstlerische Darstellungsweise den höchsten ästhetischen Kunstgenuß gewähren, ebenso wie es auch dieser Darstellungskunst unbenommen bleibt, die von Natur aus schönen Gegenstände sich zum Vorwurf zu nehmen.“ Man wird hiergegen einwenden: Ja, was geht den Beschauer denn der „Gegenstand“ oder das Modell an? Die sieht er nicht. Was er vor sich hat, sind zwei Bilder, deren eines eine eigenartig oder interessant wirkende häßliche Person darstellt, und das ihm Genuß bereitet, deren anderes eine Person in „wohlfeilem“ Jugendreiz, d. h. also vielleicht ein

sog. „hübsches Lärvchen“ wiedergibt und das ihm deshalb langweilig und leer erscheint oder ihm auch gefällt, wenn er nämlich ein Mensch von wenig entwickeltem Geist und Geschmack ist. Stellte dieses zweite Bild einen Kopf von wunderbarer und ausdrucksvoller Schönheit dar, so würde es auch dem „Kunstkenner“ ästhetischen Genuß bereiten. Wie diese Bilder entstanden sind, das ist vollständig gleichgültig. Das ist nur von Belang für die Schätzung des *Talentes* des betreffenden Künstlers, aber nicht für die des Wertes des Kunstwerks, denn ich sehe nicht die Darstellungsweise, sondern nur das Dargestellte. Ich will z. B. den Fall setzen, daß das ästhetisch schön wirkende Bild der häßlichen Person nichts als eine getreue Kopie einer Erscheinung ist, die der Maler in Physiognomie, Haltung, Beleuchtung u. s. w. genau so vorfand, und daß anderseits das wertlose Bild eine von einem stumpfsinnigen Künstler versuchte „Idealisierung“ in seinem Sinne von einer außerordentlich interessanten Schönheit vorstellt. Wer kann das wissen?

Es wäre ja in der Tat auch sehr merkwürdig, wenn im Laufe der Kunstentwicklung die Fähigkeit ästhetischen Genießens plötzlich an die Entstehung eines neuen Organs geknüpft sein sollte. Die Naturvölker erfreuen sich an ihren primitiven Schnitzereien und Pinseleien, die weiter fortgeschrittenen an ihren schlichten Weisen und Bildern als kindliche oder naive Menschen, die hochentwickelte Kunst aber soll mit einem Mal nicht von bloß hochentwickelten Menschenkindern gewürdigt werden können, denn ihr wahrer Wert liegt angeblich in einem Mysterium, das nur der Fachmann kraft seines besonderen Seelenorgans durchschaut! In welchem Stadium der Kunstentwicklung mag sich wohl dieses Organ bilden? Oder ein biederer Laie betrachtet Rembrandts „Kreuzabnahme“ und fühlt sich sehr angeregt von diesem bedeutsamen und lebendig dargestellten Vorgang, empfindet lebhaft die Kraftanstrengung der arbeitenden Männer, die Gefühle der Greise im Hintergrunde nach. Ein zweiter Betrachter sieht außerdem noch die wunderbare Beleuchtung des Vorgangs, entdeckt, wie der Leichnam, in sich gebrochen, schwer lastend nach unten zieht u. dergl. Ein dritter endlich wird noch berührt von dem prachtvollen vertikalen Aufbau der Gruppe, von dem Abfließen des Lichtstroms nach unten hin u. s. w. In welchem Stadium der Betrachtung fängt das Organ für die Apperception des „Reinkünstlerischen“ zu funktionieren an?

FRANZ STUCK — BILDNIS
Photographieverlag von Franz Hanfstaengl, München

FRANZ STUCK — BILDNISSTUDIE
Photographieverlag von Franz Hanfstaengl, München

FRANZ STUCK — IM ZAUBERWALD

Photographieverlag von Franz Hanfstaengl, München

Es ist klar, daß nach einer verkehrten Theorie in praxi nicht verfahren werden kann, da sich sehr bald die Unzulänglichkeit solchen Tuns herausstellen würde. So sehen wir denn auch, daß die Kunstwerke faktisch nach den Empfindungen und Gefühlen beurteilt werden, die die in ihnen verkörperte Welt in dem Beschauer wachruft, und es ist lediglich ein liebedienerisches und wichtigtuendes Gespreize und zugleich ein Zeichen tatsächlicher Unempfänglichkeit für reinästhetische Eindrücke, wenn die wahre „Kennerschaft“ in der Kritik in leerer Phraseologie ein Langes und Breites von „saftiger Pinselführung“, „genialer Lösung dieses malerischen Problems“ und dergleichen angeblich einzig und allein reinkünstlerischen Qualitäten eines Bildes spricht. Ein verständiger Mensch liest überhaupt solche Kritiken, in denen es von fachgelehrten Ausdrücken wimmelt, gar nicht zu Ende, denn er weiß, daß er doch nur Spreu und kein Körnlein Geist findet. Keinem würde es einfallen, etwa bei der Betrachtung von Dürers „Hieronymus im Gehäus“ neben und hinter der wundervollen Schilderung philosophischen Friedens noch besondere „reinkünstlerische“ Qualitäten zu suchen als das, was den eigentlichen Wert des Bildes ausmachen sollte — es müßte denn ein moderner Künstler oder ein Kunstgelehrter sein. Nur bei den Schöpfungen der modernen Kunst soll man nicht auf das „Was“, sondern auf das „Wie“ sehen! Es dürfte nicht ohne Interesse sein, zu überlegen, wie diese schiefe Auffassung entstehen konnte.

(Der Schluß folgt im nächsten Hefte)

PERSONAL- UND ATELIER-NACHRICHTEN

DÜSSELDORF. Der am Corneliusplatz gelegene nördliche Teil des Stadtgrabens erhielt seinerzeit einen malerisch-wirkungsvollen Abschluß durch die lebendige Tritonengruppe und die beiden, von FRED. COUBILLIER ausgeführten Puttengruppen, die vom Verschönerungsverein errichtet wurden. Der südliche Teil des Stadtgrabens soll nun auch einen würdigen Abschluß erhalten. Zum Zweck der Erlangung geeigneter Entwürfe hatte der Verschönerungsverein ein Preis-Ausschreiben erlassen, das eine starke Beteiligung fand. Der erste Preis in dieser Konkurrenz wurde dem Entwurfe des Architekten WALTER FURTHMANN, der zweite dem des Bildhauers ALBERT PEHLE zuerkannt. W. V.

PERSONAL- UND ATELIER-NACHRICHTEN

WIEN. *Hat ein Kunst-Mäcen das Veto-Recht?* Diese Frage wird augenblicklich sehr lebhaft in der österreichischen Kunstwelt diskutiert. Ein in den Annalen der Kunst wohl vereinzelt dastehendes Geschehnis gibt dazu Anlaß. Dem hervorragenden polnischen Künstler JOSEF VON MÉHOFFER, der u. a. auch zu den Restaurierungsarbeiten des Wawel hinzugezogen ist, waren von der Geistlichkeit zu Plock hochbedeutende Aufträge erteilt worden. Ein kirchlich monumentales Werk, die Ausmalung der Kathedrale von Plock wurde ihm übertragen. Und zwar wurden die Skizzen einer an zuständiger Stelle ernannten Jury vorgelegt, von dieser geprüft und zur Ausführung angenommen. In einer der letzten Ausstellungen der Wiener Sezession konnte man die Skizzen bereits sehen, da der Künstler dieser Arbeit schon zwei Jahre seines Lebens widmet. Da plötzlich fand es einer der akkreditiertesten Kunstmäcene Oesterreichs für angemessen, in einem offenen Brief die Beteiligung Méhoffers an den Restaurierungsarbeiten des Wawel einer scharfen Kritik zu unterziehen und gegen die Arbeiten des Künstlers zu demonstrieren. Graf LANCKORONSKI übte damit gleichsam ein sich selbst erteiltes Vetorecht aus, und so groß ist der Einfluß eines »anerkannten« Kunstverständigen, so tief ist der Respekt vor diesem sterilen Schlagwort-Begriff der Allgemeinheit eingewurzelt, daß selbst eine Jury, die ein Urteil gesprochen hat, erschrickt, irre wird, und ihren Urteilsspruch zurücknimmt. Der Auftrag, welchen der Krakauer Maler Josef Méhoffer erhalten hatte, die Kathedrale von Plock auszumalen, wurde infolge der gräflichen Kundgebung zurückgezogen. — Graf Lanckoronski hat stets intensives Kunstinteresse an den Tag gelegt. Bedeutende Mittel verwendete er zur Erwerbung bedeutender Sammlungen. Weder die Antike noch die Renaissance und das achtzehnte Jahrhundert blieben ihm fremd. Mit vieler Sorgfalt wurden all diese Zeugnisse versunkener Kulturblüten aufgestellt. Auch in den Restaurierungsfragen trat er für den künstlerisch gesunden Bewahrungs- und gegen den Ergänzungs-Standpunkt auf. Ist man deshalb aber ausersehen und berechtigt, das Wesen der zeitgenössischen Kunst souverän bestimmen zu wollen? Ist der Sammler-Typus eins mit dem Typus eines Förderers lebendiger Kunst? Was ist denn eigentlich ein Kunstmäcen? Dieser Begriff entstand zu einer Zeit, in welcher politisch hervorragende Standes-Persönlichkeiten, die reich, mächtig und maßgebend für die Gestaltung ihres Landes, ihrer Stadt waren, Ehrgeiz

FRANZ STUCK NECKEREI

Photographieverlag von Franz Hanfstaengl, München

und Stolz darin setzten, die Kunst ihrer Zeit zu stützen, ihr Nahrung zu geben, sie zu mächtiger Entfaltung zu bringen. Damals gab es ja auch eine Kunst-Vergangenheit, gab es eine Tradition. Die Wunder der Antike waren eben wieder entdeckt und ihre Herrlichkeit erkannt worden. Doch fiel es den Mäcenen der Renaissance wahrlich nicht ein, ihren Künstlern diesen ›Stil‹ als den alleinseligmachenden aufzwingen zu wollen. Je nationaler, je urwüchsiger, je brutal-eigener eine Persönlichkeit sich in Kunst übersetzte, desto hingebender fand sie Pflege und Bewunderung. Statt daß nun die Kunstmäcene des neunzehnten Jahrhunderts daran gelernt hätten, wie durch welche Art einer ähnlich individuellen Zeitkunst die Wege zu ebnen seien, erfanden sie das Dogma der Unfehlbarkeit für die Kunst der Vergangenheit, ernannten sich zu deren Priester und erteilten sich eigenmächtigst das Vetorecht in Angelegenheit der zeitgenössischen Kunst, falls es derselben beifallen sollte, sich von den überlieferten Formeln zu befreien und freie Bahn zu suchen. Statt wie die Großen der Renaissance die Kunst ihrer Zeit zu stützen, suchen sie die Kunst ihrer Zeit zu unterdrücken. Sie fühlen sich nur als Nachkommen und vergessen, daß sie auch Ahnen sein werden. Dem Sammler kann sehr wohl das Verständnis für lebendiges Kunstschaffen ganz fehlen. Ja meist sehen wir — beinahe die ganze österreichische Aristokratie ist hierfür ein Beweis — daß der Sammelinstinkt die ererbte Zuneigung für die Kunstschätze der Vergangenheit, eine vollständige Verständnislosigkeit für spontane zeiteigene Kunstschöpfungen zur Folge hat. Wenn in diesen Kreisen Werke der Zeit gekauft oder bestellt werden, dann sind es nur solche, die der Form nach sich vollständig in den althergebrachten Grenzen sklavischer Ueberlieferung halten. Und so kommt es, daß, weil Graf Lanckoronski kunsthistorische Kenntnisse besitzt und seinen Konservatoren-Neigungen weitesten Spielraum gönnen kann, in ihm und seinen Zeitgenossen der Glaube entstand, er sei ausersehen und berechtigt, in die Weiterentwicklung der Künste gebietend einzugreifen und ihre evolutiven Tendenzen zu durchqueren. Méhoffers Konzeptionen sind aus dem tiefen Zusammenhang, der zwischen seinem nationalen Fühlen und dem der polnischen Meister vergangener Zeiten besteht, herausgewachsen. Doch verschmäht es der Künstler, die billigeren Konzessionen zu machen, welche seinem Werke allgemeine Anerkennung gesichert hätten. Unbeugsam gibt er seinem Empfinden den Ausdruck und die Form, welche seine vorauseilende seelische Empfindsamkeit als die Ethik unserer sich bildenden Kultur ahnt. Graf Lanckoronski aber verurteilt diese evolutiven Tendenzen, und er ist mächtig genug, ihnen energisch ›Halt‹ zu gebieten. Die Kathedrale von Plock wird wohl nach ›bewährtem Muster‹ ausgemalt werden. Der in seinem Wirken auf das tiefste geschädigte Künstler mag nun sehen, wie er zu seinem Recht kommt. Das Mäcenatentum des neunzehnten Jahrhunderts ist zur Karikatur geworden. Dafür erstehen aber im zwanzigsten Jahrhundert Künstler, welche wie ihre Kollegen des Cinquecento sich nicht ducken und beugen vor den Großen und Mächtigen. Wenn auch Josef Méhoffer schwer getroffen ist durch die Entziehung der Aufträge, so verliert er nicht den Mut seiner Ueberzeugung. Und diese sagt er gerade heraus in einer Antwort auf den offenen Brief des Grafen Lanckoronski, aus der die markantesten Stellen in Nachstehendem mitgeteilt seien. Méhoffer schreibt:

„Tatsächlich betritt niemand gerne diese Arena der Anklagen und unangenehmer Polemiken«, sagt Graf Lanckoronski in seinem Briefe bezüglich der Wawel-Restaurierung. Auch ich würde es gerne unterlassen, eine Antwort auf diesen Brief zu veröffentlichen. Aber unser Publikum besitzt wenig Selbstvertrauen und ist umso ängstlicher, als es sich um eine so wichtige Sache wie die Restaurierung der Kathedrale auf dem Wawel handelt. So hat der Brief eine Wirkung ausgeübt, deren nachteilige Folgen sich bereits empfindlich fühlbar machen. — — —

. . . . denn er (der Brief) beschränkt die künstlerische Arbeit, welche ohnedies unter den schwersten Bedingungen ausgeführt wird, und unterbindet jede freie Bewegung.

Diese Antwort soll eine oratio pro domo mea sein. Ich will von der Kunst und von mir sprechen. Dies ist unvermeidlich, denn die Fragen, die zur Diskussion stehen, sind brennend. — — —

Graf Lanckoronski schreibt auf Grund dessen, was er gesehen und gelesen hat, ich aber auf Grund dessen, was ich gemacht und erfahren habe. — — —

Zunächst sollen die Kunstverhältnisse erörtert werden, da sie die Grundlage der zu behandelnden Vorkommnisse bilden.

Bei uns ist Vieles geradezu anormal. So ist unsere Kultur nicht vollkommen, nicht genug eigen und seit einem halben Jahrhundert wohl fremdartiger als zur Zeit, da man französische Madrigale deklamierte. Es fällt sofort auf, wenn zwei Polen aus der Mitte der gebildeten Gesellschaft zusammenkommen und mit strahlenden Gesichtern sich die erlebten Eindrücke im Auslande erzählen. — — —

Und unsere Kunst muß notwendigerweise mit diesen raffinierten, höflichen und wohlerzogenen Feinschmeckern von Impressionen liebäugeln, sie darf ihnen gegenüber nicht polnisch sein, durch und durch polnisch wie sie sein will und sein könnte. Sie darf also nicht durch ihre Frische, Urwüchsigkeit und elementare Kraft einen so hohen Standpunkt erstreben, wie ihn heute etwa die russische Literatur einnimmt, neben deren mächtigen Schöpfungen unsere höflichen Romane blaß erscheinen. — — —

Unter diesen wirklich heiklen Verhältnissen darf man wohl entschieden verlangen, daß eine trotz der bescheidenen Einleitung durchwegs in apodiktischem Tone gehaltene Enunziation von solcher Stelle sich durch unangreifbare Richtigkeit auszeichnen soll. — — —

Graf Lanckoronski sagt in seinem Briefe vieles Richtige, dem man umso lieber Beifall zollt, da es sich auf die Kathedrale und die dort vorgenommenen Neuerungen bezieht. — —

Er stellt den Grundsatz jenes „bon sens" auf, den ich bei uns so oft vermisse. Er spricht von Pseudostilen, falschem Romanismus, falscher Gotik, vom Leben alter Bauten, den Spuren, die die Jahrhunderte ihnen eingedrückt haben, und davon, daß die Spuren mit Ehrfurcht zu behandeln seien wie die Runzeln, die das Leiden menschlichen Gesichtern eingegraben hat. Er findet daneben Worte der Anerkennung für die kräftig vorwärtsschreitende polnische Kunst, in der er einen Beweis „nicht zu vernichtender nationaler Lebenskraft" erblickt.

Man erwartet, daß diese Prämissen zu einer Ermutigung der heimischen Kunst führen werden. Aber gefehlt! Den Grafen Lanckoronski führen sie dazu, die malerischen Dekorationen der Kathedrale bedingungslos zu verwerfen. Zwar seien sie von begabten Leuten geschaffen, doch hätten sich diese nicht zu der ernsten Atmosphäre dieser Mauern emporzustimmen vermocht. Er selbst sieht bei diesem Urteil den Vorwurf der Inkonsequenz voraus und begegnet ihm im Vorhinein mit zwei Antworten, die beide auf seltsam irrigen Behauptungen und einem kardinalen Mißverstehen der Kunst unserer Epoche aufgebaut sind.

Die erste lautet: Wir besäßen eine solche Erkenntnis der Kunstgeschichte, uns wohne ein derartiger Eklektizismus inne, daß wir der Naivetät vergangener Epochen bar seien, die glaubten, ihre Kunst sei die einzig richtige. Daher sei es uns nicht gestattet, wahrhaft neue, außerhalb der Tradition stehende Werke neben alles bis zum achtzehnten Jahrhundert herauf Geschaffene hinzustellen.

Darauf antwortete ich, daß die Allgemeinherrschaft des Eklektizismus heute schon etwas zweifelhaft erscheint, wenigstens dann, wenn man unter Eklektizismus jenen Grad von ausschließlicher Anerkennung der Vergangenheit versteht, der etwa die Architektur des neunzehnten Jahrhunderts beherrscht und sie zur besinnungslosen, selbst sinnlosen Nachahmung geführt hat. Auch jene Art von Kennerschaft, die der Eklektizismus des vorigen Jahrhunderts erschuf, die nicht auf verständnisvollem, entsprechend geschultem Nachempfinden des Kunstwerkes, sondern auf dem Auswendigwissen von Stilgesetzen, Regeln und historischen Daten beruhte und Eigentum eingeweihter, oft mehr als der Schöpfer des Kunstwerkes routinierter Leute war, beginnt ihre Herrschaft zu verlieren.

Wir Künstler der Jetztzeit aber fühlen in uns die kraftvolle Naivetät vergangener Epochen neu erstehen und gerade sie befähigt uns zu einer freudigeren Achtung und zu weit tieferem Verständnis der Schönheit des uns Ueberkommenen. — — —

Die Kunst kennt keine Unterscheidung zwischen „Experimenten" und gelungenen Werken. Die Kunstgeschichte lehrt uns, daß jedes bedeutende Werk beim Entstehen mit Widrigkeiten zu kämpfen hatte, daß gerade die epochalen Leistungen als „Experimente" entstanden sind. Nur bei uns ist man zu vorsichtig, um die lebenskräftige Kunst zu öffentlichen Diensten zuzulassen und bevorzugt die Schablone, die

❧ ❧ ❧ *Photographieverlag von Franz Hanfstaengl, München*

❧ FRANZ STUCK ❧
PORTRÄTSTUDIE

schon alle Winkel der Welt ausgekehrt hat — denn: „diese ist sicher“, „diese braucht man nicht zu fürchten“.

Ich erinnere mich, mit welchem Bedauern ich die ersten großen Kartons für Glasmalerei für die Schweiz, für Freiburg machte. Ich habe viel Energie, die doch in jedem von uns ihre bestimmten Grenzen hat, in diese Arbeiten gelegt. Aber im eigenen Lande fand ich kein Arbeitsfeld. Mit Schmerzen mußte ich erkennen, daß ich daheim für einen gefährlichen Menschen galt.

Graf Lanckoronski behauptet, die modernen Malereien würden in der Kathedrale ähnlich störend wirken, wie englische Möbel in der Alhambra oder eine wertvolle chinesische Vase in der Markuskirche. Von der Alhambra mit englischen Möbeln rede ich nicht — ein Unsinn, den wohl niemand ver wirklichen wollen wird. Eher vereinen sich in meinen Gedanken eine chinesische Porzellanvase in der Markuskirche oder die altertümliche, über deren Portal aufgestellte Quadriga, an die ich zu erinnern mir erlaube, als der elend gemachte Zumbuschsche Kardinal Olesnicki in der Wawel-Kathedrale, der aussieht, wie ein verkleidetes altes Weib und dessen Umgebung pseudogotische, abgedroschene Granatblumenornamente bilden. Und seine Nachbarschaft sind authentische Bronzeplatten von Sebaldus Vischer!

Graf Lanckoronski meint, die malerische Ausschmückung der Wawel-Kathedrale müsse von Leuten minderer Fähigkeiten, nicht von großen Talenten besorgt werden, denn hier komme es vorwiegend auf Geschicklichkeit an, ähnlich wie beim Restaurieren alter Bilder oder dem Ausbessern zerfallender Gobelins.

Nun, da besteht doch ein Unterschied! Dieser Bau hat Jahrhunderte lang gelebt und sich nicht überlebt — — —

Die Kathedrale ist ein lebendiges Denkmal eines lebendigen Volkes, und wir haben ein Recht darauf, auch unsererseits ihrem Bestande etwas aus unserem Eigenen hinzuzufügen, widrigenfalls würde sie ja unvorteilhaft von der Gesellschaft und von ihrer Lebensfähigkeit zeugen.

Die Kathedrale auf dem Wawel besitzt ein ungewöhnliches Geheimnis, das Geheimnis des Malerischen und des Zaubers einer polnischen Kirche. Solche Innenräume, wie in Polen, gibt es nirgends: einen Raum, wie den zwischen dem riesigen Barockaltar, dem Grabmal des Kardinals Friedrich des Jagellonen, dem Bischofsthron und der Kapelle des heiligen Stanislaus; solche Chorstühle wie diese, die wir mit verblaßtem Samt und goldgestickter Seide zu sehen gewohnt waren, findet man nirgendwo wieder.

FRANZ STUCK CARMEN
Photographieverlag von Franz Hanfstaengl, München

Welch ein Glück, daß die Tumba des heiligen Stanislaus noch nicht beseitigt wurde, daß die einzige königliche Kirche in Polen so noch erhalten geblieben ist, das Pantheon polnischen Ruhmes, unerhört in seiner Wirkung auf die Phantasie als ein unerhörter Bau, der in seinem Innern einen zweiten goldenen mit dem Silbersarg umschließt. Aller aufgeklebter Flitter konnte bis heute diesen Zauber der Kathedrale nicht brechen! Und dieser Zauber, das ist das Große, das man zu schonen, zu erhalten, zu würdigen, zu begreifen trachten sollte. Und dazu gehört in allererster Linie Talent, künstlerisches Empfindungsvermögen, dazu ist es notwendig, daß man sich klar bewußt darüber wird, was man wertschätzen, was erhalten soll.

Niemand kann aus Büchern lernen, wie Werke der Vorzeit zu behandeln seien, sondern diese Erkenntnis kann nur dann erfolgen, wenn sich dem Respekt vor der Vergangenheit noch die Fähigkeit, den innersten Sinn der alten Kunstwerke nachempfindend zu erfassen, mit einem Worte das Talent hinzugesellt.“

Im Anschluß an eine neuerdings in einem hiesigen Tagblatt erfolgte Besprechung der Angelegenheit, welche die Wawel-Restaurierung und die Arbeiten zu Plock mit einander verquickte, hat Graf Lanckoronski zwar erklärt, nicht die Fresken Méhoffers in der Kathedrale zu Plock angegriffen zu haben — da er dieselben nicht kenne —: die Möglichkeit, daß aber infolge seiner Schrift Méhoffer dieser Auftrag entzogen wurde, bestreitet der Graf nicht. Das ist nun nach Angabe Méhoffers tatsächlich der Fall, und so kann diese Berichtigung des Grafen auch nichts an dem meritorischen Inhalt der hier gemachten Ausführungen ändern. B. Z.

HANNOVER. Hofmaler Prof. FRIEDRICH KAULBACH, der Nestor der hannoverschen Künstlerschaft, ist hier am 5. September nach langem Leiden im zweiundachtzigsten Lebensjahre gestorben. Der Entschlafene wurde am 8. Juli 1822 in Arolsen geboren und entstammt der bekannten Künstlerfamilie, als deren Haupt der populäre Historienmaler Wilhelm von Kaulbach anzusehen ist. In das Atelier dieses seines älteren Vetters trat Friedrich Kaulbach in seinem achtzehnten Lebensjahre ein, arbeitete hier sechs Jahre lang und verließ dann München, um sich in Italien neue Anregungen zu holen. Wie alle Figurenmaler aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts lockte den begabten jungen Künstler zuerst die ›große Historie‹; — dieser Periode entstammt neben einer Reihe von Kartons und Gemälden das große Historienbild ›Die Krönung Kaiser Karls des Großen‹, das ihm für das Maximilianeum in Auftrag gegeben war und erst später in Hannover vollendet wurde. Bald führten größere Porträtaufträge, zuerst der bayerischen Königsfamilie, den Künstler zur Bildnismalerei, für die ihn eine feinfühlige Charakterisierungsgabe, ein starkes Gefühl für Eleganz und eine minutiöse Technik besonders geeignet erscheinen ließen. Sein schnell steigender Ruf brachte den kaum Dreißigjährigen an verschiedene Höfe, zuletzt nach Hannover, wo ihn der kunstsinnige König Georg V., bestrebt, seiner Residenz ein reicheres Kunstleben zu schaffen, zur Niederlassung bewog, indem er ihm eine geräumige Atelier-Villa am Waterlooplatze, nahe dem kgl. Schlosse, erbauen ließ. Hier hat der jüngst Verstorbene fast fünfzig Jahre hindurch eine reiche künstlerische Tätigkeit entfaltet, die lange Jahrzehnte den Mittel- und Höhepunkt des hannoverschen Kunstlebens bildete.

FRANZ STUCK LUSTIGER RITT

Photographieverlag von Franz Hanfstaengl, München

Auch die äußeren Erfolge haben dem auf hohes künstlerisches Streben gerichteten Lebenswerke Friedrich Kaulbachs nicht gefehlt, reiche Ehrungen wurden ihm namentlich bei Gelegenheit seines siebzigsten und achtzigsten Geburtstages zu teil. Eine besondere Befriedigung dürfte dem greisen Künstler noch die im März dieses Jahres vom Kunstverein für Hannover veranstaltete Ausstellung gewährt haben, die innerhalb der großen diesjährigen Kunstausstellung im hiesigen Künstlerhause eine bedeutende Anzahl von Bildnissen, Porträtstudien, Skizzen und Kartons von seiner Hand als geschlossene Kollektion dem Publikum vorführte. Das damals mitausgestellte Riesenbild, das Lebenswerk, das den Meister lange Jahrzehnte beschäftigt hat: »Julia Capulettis Hochzeitsmorgen« ist von einer Vereinigung von Kunstfreunden angekauft und der Stadt Hannover als Geschenk überwiesen worden. Außer diesem figurenreichen Historienbilde besitzt Hannover noch in der Porträtgalerie des Schlosses Herrenhausen ein Hauptwerk seiner Porträtierkunst: Das große Gruppenbild der königlich hannoverschen Familie und in der Gemäldesammlung des Provinzialmuseums die Bildnisse des Wiener Bildhauers Hans Gasser und der Bildhauerin Elisabeth Ney — beides Werke des Meisters aus seiner besten Zeit. Das reiche künstlerische Erbe des Geschiedenen ist auf seine Kinder übergegangen, von denen die meisten künstlerisch tätig sind — unter ihnen als erster FRITZ AUGUST VON KAULBACH in München, dem wir auch ein meisterhaftes Porträt seines Vaters verdanken (Abb. »K. f. A.«, XV. Jahrg., S. 9). Pl.

VON AUSSTELLUNGEN

STUTTGART. Nachdem der Württembergische Kunstverein längere Zeit geschlossen gewesen, hat er am Anfang September seine Räume mit einer ebenso umfangreichen als interessanten Ausstellung holländischer Bilder wiedereröffnet. Ein ISRAELS aus dem Jahre 1902, Bilder von TOROOP, TH. SCHWARTZE, TH. DE BOCK, MESDAG u. a. m. sind die Hauptwerke darunter, alles von jener selbstverständlichen Güte, aber auch von jener Selbstzufriedenheit, die einen mitunter nervös machen könnte. Namentlich in den Landschaften der Holländer, die durchwegs mehr Atelierstimmung als Naturstimmung zeigen, ist dies zu konstatieren. H. T.

HANNOVER. Die Kunstgenossenschaft beschloß für Ende Oktober die Veranstaltung einer größeren Weihnachtsausstellung in den Räumen des hannoverschen Kuntsalons. Pl.

DENKMÄLER

BERLIN. Der Bildhauer JOHANNES GÖTZ hat die Hilfsmodelle der beiden für die Saalburg bestimmten Statuen der römischen Kaiser Hadrian und Alexander Severus vollendet. Die Dargestellten erscheinen beide in reichverzierter, leicht mit der Toga umkleideten Imperatorentracht, sie sind im Augenblick der »Allokution« aufgefaßt, eine Bewegung der Hand begleitet die Anrede. Hadrian, dessen Haar der Lorbeer schmückt, stützt die erhobene Rechte auf eine Lanze, Alexander Severus

faßt mit der linken Hand den Griff des kurzen römischen Schwertes. Die beiden Bildwerke kommen in Bronze zur Ausführung.

MEXIKO. Die mexikanische Regierung hat eine internationale Konkurrenz ausgeschrieben für ein Denkmal des Generalissimus Don José Maria Morelos y Pavon, einen der Anführer im Unabhängigkeitskriege. Das Monument darf 80000 mexikanische Silber-Piaster kosten. Zwei Preise à 1200 und 600 Piaster sind außerdem ausgesetzt. Nähere Auskunft ist bei den mexikanischen Konsulaten zu erhalten. H. N.

AUS FRANZ STUCK'S ATELIER

ERLANGEN. Zum Gedächtnis Friedrich Rückerts, der von 1826—1841 an der hiesigen Hochschule wirkte, wird beabsichtigt, im Schloßgarten ein Brünnlein zu errichten, für das Prof. TH. FISCHER in Stuttgart bereits einen Entwurf geschaffen hat.

KOPENHAGEN. An der dänisch-deutschen Grenze bei Skibelund in Jütland ist unlängst ein »Muttersprachen-Denkmal« enthüllt worden, ein Werk des in Paris lebenden dänischen Bildhauers NIELS HANSEN JACOBSEN, gestiftet von dem hiesigen Bankdirektor Heide. Neben einer weiblichen Mittelfigur, die dänische Sprache personifizierend, sieht man die Büsten des Historikers A. D. Jörgensen und des Sängers der »Muttersprache«, Ed. Lembcke, die beide sich um Erhaltung dänischer Sprache und Kultur an Jütlands Südgrenze eifrig bemüht haben.

KUNSTLITERATUR

Emile Zola, Malerei. — Eugène Delacroix, Mein Tagebuch. (Bibliothek ausgewählter Kunstschriftsteller, Band I [3½ M.] und II [4½ M.]) Berlin 1903. Verlag von Bruno Cassirer.

Zwei Werke, die schon ihrer Verfasser wegen ein großes Publikum finden werden! Hermann Helferich hat Zolas wichtigste kunstkritische Aufsätze von 1866, 1867 und 1896 — über den Salon, über Manet, über Malerei in einer sehr gewandten Uebertragung herausgegeben und mit einem Essay über Zola als Kunstfreund und Banausenhasser eingeleitet. Erich Hancke danken wir die Uebertragung eines größeren Teiles von Eugen Delacroix' Tagebuch. Zola mag uns näher stehen, besonders als Vorkämpfer leidenschaftlichster Art für Manets neue Kunst — Delacroix, mit der Fülle von Urteilen über künstlerischen, literarischen und musikalischen Geschmack einer Epoche, die etwa mit Millets Leben zusammenfällt, weit mehr — weit mehr jedenfalls, als die meisten von Delacroix, den wir als Menschen kaum kannten, von vornherein erwarten. — Aber die beiden Bücher zusammen geben ein gar frisches Aperçu des künstlerischen Schaffens und der Aufnahme der Werke der Kunst während des ganzen letzten Jahrhunderts. Aus Zolas Aufsätzen aus den Jahren 1866 und 1867 spricht die Leidenschaft des noch jungen Verfechters sehr laut, aber die Einseitigkeit, die Schwester der Leidenschaft, hat doch das letzte Wort. Fast fragt man sich — wenigstens außerhalb der Berliner Sezession — weshalb jetzt erst und jetzt gerade eine alte Lobrede auf Manet den Kern Zolascher Kritiken bilden soll, obwohl Zola selbst schon 1896 mit sehr nachdrücklichen Worten die große Zahl verspäteter »Manets« — den Anachronismus künstlerischer »Entwicklung« beklagt: Jede Bewegung wird übertrieben, zum Verfahren ausgedehnt und zur Lüge, sobald die Mode sich ihrer bemächtigt hat. Es gibt keine Wahrheit, sei sie noch so gerecht und gut am Anfang, so daß man sein Blut für sie hingeben möchte, die nicht durch Nachahmung später zum schlimmsten Irrtum, zum überwuchernden Unkraut wird, das man ausjäten muß.« Zola beklagt 1896, daß er Lanzen gebrochen für den Sieg des Fleckes. »Im Salon gibt es nichts anderes mehr als Flecke, ein Porträt ist nur noch ein Fleck, Gesichter sind nur noch Flecke, alles, Bäume, Häuser, Kontinente und Meere sind nur noch Flecke.« Diese herbe Kritik der Manetschen Nachäffer, die auch heute noch gar zu gern als die unverstandenen l'art pour l'art-Künstler, als die »Immer-noch-Pfadfinder« sich ansprechen lassen, macht dem gealterten, aber immer aufrichtigen Zola Ehre. — Beide hier angezeigten Bücher haben mich einerseits an Bodes wertvolle Aufsätze »Kunst und Kunstgewerbe am Ende des neunzehnten Jahrhunderts«, andererseits an Floerkes »Böcklin« erinnert. Bodes scharfes Urteil über Malerei hat viele Berührungspunkte mit Zolas Aufsatz von 1896. Floerkes Aufzeichnungen über Böcklins Urteile und Lehren gelten uns mehr als die eigenen Notizen Delacroix', weil uns Böcklin gegenwärtig näher als jener. Aber immer sind uns die Urteile eines Künstlers über seine Zeitgenossen von größtem Werte, seine Bekenntnisse sind uns ein besserer Führer zu den Kunstwerken seiner Zeit als alles Geschreibsel jener, die zwar stark und eigen im Mit- und Nachempfinden, und größer vielleicht in der Gerechtigkeit sein mögen, deren Urteil aber doch nicht die Grundlage zu einer wahrhaftigen Maler-Aesthetik bilden können. E. W. BREDT

Richard Bürkner. Geschichte der kirchlichen Kunst. Mit vierundsiebzig Abbildungen. Zweite Auflage. (Freiburg i. B., Paul Waetzel, gebunden 12 M.)

Es liegt nahe, gerade hier die Klage über die allzuvielen kunstgeschichtlichen Handbücher zu wiederholen. Oder rechtfertigt wirklich schon der protestantische Standpunkt des Verfassers das Erscheinen dieser Geschichte der kirchlichen Kunst nach Franz Xaver Kraus' wohl unvollendeter aber dennoch »vollendeter« Geschichte der christlichen Kunst!? Ja, wenn noch der größere Teil der Bürknerschen Kunstgeschichte der nachreformatorischen Kunst gelten würde — aber da nun einmal der Verfasser der Renaissance im Norden und der späteren kirchlichen Kunst nur einen ganz kleinen Teil einräumt — was ein Fehler ist — so liegt die Befürchtung nahe, die Tüftelei möge noch weiter die kunstgeschichtliche Würdigung in die Irre führen, indem sie nun Kunstgeschichten vom Standpunkte einzelner Sekten und schließlich wohl gar bestimmter politischer Parteien zeitigte. — Mit Ottes Handbuch der christlichen Archäologie darf dies Werk Bürkners auch nicht verglichen werden, wenn man ihm gerecht werden will. Unbedingt halte ich es für einen Vorzug des Werkes, daß es nur recht wenige Illustrationen hat und daß die wenigen schematische Begriffe illustrieren. Denn selbst in den reichst illustrierten kunstgeschichtlichen Handbüchern finden sich immer und immer wieder dieselben Illustrationen, so daß sie, in ihrer gemeinsamen Wiederkehr überall, die Vielgestaltheit der Kunst keineswegs dem Sinn ihres Wortes entsprechend »illustrieren«. Hirths »Formenschatz«, oder Rebers »Klassischer Bilder- und Skulpturenschatz« illustrieren die bildlosen Kunstgeschichten viel besser. B.

Ernst Grosse, Aufgabe und Einrichtung einer städtischen Kunstsammlung. (Tübingen, J. C. B. Mohr [Paul Siebeck]. 80. Pf.).

Der in engerem Kreise als hervorragender Kunstsammler bekannte Freiburger Gelehrte bricht in dieser Schrift mit großem Geschick eine Lanze

FRANZ STUCK — DOPPELBILDNIS DES KÜNSTLERS UND SEINER GATTIN

Copyright 1902 by Franz Hanfstaengl, München

gegen die Einrichtung von Kunstsammlungen nach wissenschaftlich-historischer Methode. Grosse geht davon aus, daß der weitaus größere Teil der Bürger — er denkt an die Stadt Freiburg i. B. — kein anderes als ein ästhetisches, jedenfalls kein historisches Interesse an der Kunst habe. Kunstsammlungen für wissenschaftliche Zwecke geordnet, hält er folglich, in den meisten Fällen, für ungerechtfertigt. — »Wenn die Kunstwissenschaft zur Kunstkennerschaft führte, dann müßten dort — sagt Grosse — die Werke der großen Meister unserer Zeit, die Gemälde der Böcklin und Thoma, so häufig zu sehen sein, wie sie tatsächlich selten sind.« Er will nur das Beste dem Publikum gezeigt wissen, wenn das Beste zu teuer, dann in bestmöglichen Reproduktionen. Mittelgut soll ausgeschlossen sein, weil es in der Kunst noch weniger sagt als auf anderen Gebieten. Deshalb möchte Grosse von den Sammlungsvorständen nur solche Werke als Geschenk angenommen wissen, die wirklich gut sind. »Die Bürgerschaft muß die Ueberzeugung gewinnen, daß nicht etwa der Gönner dem Museum eine Gnade erweist, indem er ihm ein Geschenk anbietet, sondern daß das Museum ihm eine Ehre erweist, indem es seine Gabe annimmt.« Tatsächlich ist manches Museum durch Annahme jeden und jeden Geschenkes zur öffentlichen Rumpelkammer geworden. — Einen weiteren guten Rat gibt Grosse, unter Hinweis auf das Hamburger Museum, hervorragenden Bildern und Künstlern der engeren Heimat jeweils den Vorzug zu geben. — »Gelegenheitskäufe« machen ein Museum leicht minderwertig. Selbst im Lager der orthodoxesten Museologen wird Grosses Forderung, in einem Museum müsse vor allen Dingen für gutes Licht gesorgt werden, Zustimmung finden. Als Muster einer wahrhaft guten und schönen Museumsausstattung stellt Grosse mit Recht die von Bode neugeordnete Kgl. Gemäldegalerie in Berlin hin. — Grosses Ausführungen, die auf die verschiedenen Gebiete des Kunstsammlers ohne Weitschweifigkeit eingehen, schließen mit einem Tadel der häßlichen, allzu auffälligen Bezeichnung der einzelnen Kunstwerke. Gewiß darf Grosse nicht auf allseitige Zustimmung rechnen, schon deshalb, weil manche seiner Hypothesen, die mit dem Thema weniger zu tun haben, immer diskutabel bleiben werden als reine Theoreme. Aber all seinen praktischen Ratschlägen möchte ich Erfolg auf der ganzen Linie wünschen und man dürfte sie ihm vorhersagen, wenn nicht die erste stillschweigende Voraussetzung zu all seinen Forderungen so selten sich erfüllt fände. Ein Mann, der großes kunsthistorisches Wissen und hervorragende Kunstkennerschaft gleichzeitig besitzt, ist sehr selten. Die Zahl der Wisser wird jedes Jahr größer, die Zahl der Männer aber von berufenem Geschmack und feiner Kennerschaft dürfte immer die gleich kleine bleiben. — Möchte es für Grosses Wünsche ein gutes Zeichen sein, daß gerade jene deutschen Kunstsammlungen, die gegenwärtig in und außerhalb Deutschland das größte künstlerische Ansehen genießen, etwa seine Hauptpunkte unterstützen.

E. W. B.

AUS FRANZ STUCK'S ATELIER

Redaktionsschluß: 10. September 1903. Ausgabe: 24. September 1903.
Für die Redaktion verantwortlich: F. SCHWARTZ.
Verlagsanstalt F. BRUCKMANN A.-G. — Druck von ALPHONS BRUCKMANN. Sämtlich in München.

RUD. RÖSSLER
AM ABEND

DAS „WIE“ UND DAS „WAS“ IN DER KUNST

Von Dr. Hugo Eckener (Friedrichshafen)

(Schluß von Seite 48)

Solange ein Volk unter dem Banne einer bestimmten und einheitlichen Lebensanschauung steht und die bestehenden Lebens- und Gesellschaftsformen entschieden oder stillschweigend billigt und bejaht, solange ist das stoffliche Gebiet des künstlerischen Schaffens ein selbstverständlich gegebenes. Es sind die Erscheinungen und Betätigungsformen des wirklichen Lebens und die Ideale, zu denen das Herz dieselben nach menschlicher Weise fortspinnt. Das Volk lebt in den Kunstwerken sein mit heißer Inbrunst bejahtes eigenes Leben in verklärter Weise noch einmal und berauscht sich an den Erfüllungen der innersten Sehnsucht und Hoffnung seines Herzens. Es wäre abgeschmackt zu denken, daß etwa ein gebildeter Athener da zu Praxiteles sagen sollte: „Deine Hera bewundere ich ob ihrer unendlichen Hoheit und Würde, mehr aber noch bewundere ich den ‚künstlerischen Geist‘, der diesem Bildnis innewohnt“. Oder daß ein Kind des Quattrocento dem Bellini schmeichelte: „Deine Madonna mit den musizierenden Engeln halte ich für die edelste und innigste Schöpfung unter allen Madonnenbildern, doch die ‚künstlerische Vollendung‘ ist das Größte daran“. Die Entwicklung des Volks schreitet weiter. Die bisher geltende Weltanschauung und die alten Lebensformen beginnen zu zerfallen. Gleichwohl kann die Kunst jetzt noch eine Weile an einer höheren künstlerischen Darstellung der alten Ideale erfolgreich arbeiten, weil man den Ideen objektiver gegenübersteht und weil das technische Können dem Willen naturgemäß etwas nachhinkt, und so wird meist erst dann, wenn man an die Heiligkeit der alten Ideale nicht mehr so recht glaubt, das höchste *Monumentale* in der Kunst erreicht, d. h. die Verkörperung großer und klarer Ideen in höchster Vollendung und Simplizität. Allmählich aber, im weiteren Fortschreiten, wird die Spannung zwischen der alten idealen Lebensauffassung und den modernen Empfindungen zu groß. Die Schulen und Akademien, die ja die überlieferten äußeren Kunstformen stets mit unglaublicher Zähigkeit weiterschleppen, können diese alten Formen nicht mehr mit dem alten Geiste erfüllen. Die Kunst wird zu einer leeren, blutlosen Nachahmung und Nachempfindung vergangenen Lebens, wenn sie nicht neue, lebendige Anschauungen und originale Betrachtungsformen der Welt finden kann. Das

ERNST STÖHR — DER ABENDSTERN

ist aber leichter gesagt als getan. Es ist nicht immer jene eigentümliche, glückliche Lage vorhanden, wie um die Zeit der Renaissance, wo die wiedererwachende Kraft und Daseinsfreude kaum Zeit gefunden hatte, die überkommenen asketischen Ideale des Mittelalters objektiv in höchster Vollendung künstlerisch zu gestalten, als sie schon in mächtiger Steigerung dazu überging, das *Leben selbst* kräftig zu bejahen, so daß man unmittelbar hintereinander, fast gleichzeitig, die „Kreuzigung des Fleisches“ und die Verherrlichung der Lebensfreude als Objekte der Kunst nahm. *Unsere* Zeit z. B. scheint noch weit davon entfernt zu sein, es zu einer klaren und einheitlichen Weltanschauung zu bringen. Statt *eines* Ideales gibt es deren hundert, die zum Teil einander ausschließen, und Resignation und Ratlosigkeit beherrschen die Mehrzahl. Das moderne Leben und seine Erscheinungen werden zumeist recht skeptisch und pessimistisch angesehen. Es ist das „nüchterne Alltagsleben“ geworden, mehr Last als Lust. Die Welt erscheint den Wenigsten, bildlich gesprochen, in „rosenroter Schminke“, vielmehr bald grau, bald grell, bald violett, bald schwarz und bald verschleiert. Soll das Leben daher uns in der Kunst interessant und fesselnd erscheinen, so muß es durch eine besondere Brille angesehen werden, durch die „Eigenart“ des Künstlers! „L'art c'est un coin de la nature vue à travers un tempérament!“ Man durchforscht nun einerseits in mehr stofflichem Interesse die Welt und erregt in unserer Seele die mannigfaltigsten Gefühle durch ein Vielerlei, von der gröbsten „Armeleute-Malerei“ an bis zum zartesten Symbolismus und Präraffaelismus hin. Oder man sucht durch angeblich „künstlerischere“, reinmalerische Mittel Wirkungen zu erzielen. Denn wir Modernen sind sehr fein besaitet. Man zeigt uns die Gegenstände im Reize des „plein air“, man malt das seltsam berührende Helldunkel, das Flimmern der Luft und das Zerfließen des Lichts, man gibt die feinen Reflexe und die leise Transparenz der Oberfläche an Körpern wieder, man hüllt die Landschaften oder sonstigen Gegenstände in einen mystischen Schleier oder taucht sie unter in einem duftigen Luftmeer und dergleichen mehr. Alle diese Mittel geben der geschilderten Welt die „Stimmung“, die sie uns genießbar machen soll und wirklich macht. Denn „Stimmung“ ist das Zeichen, unter dem die Moderne Kunst steht wie das „Monumentale“ das der alten.

FERDINAND ANDRI BILDNIS DES BILDHAUERS SCHIMKOWITZ

Aber Stimmungen sind etwas sehr Veränderliches und Flüchtiges. Es ist deshalb nicht verwunderlich, daß unsere moderne Malerei fortwährend ihre Stoffe und Malweisen wechselt, um der Kunstblasiertheit (sie ist mehr als ein bloßes Spiegelbild der Lebensblasiertheit) neue Sensationen zu entlocken. Immer neue Coterien entstehen, um dasjenige zu verdammen, was noch vor wenig Jahren nicht nur gepriesen wurde, sondern auch ästhetisches Wohlgefallen wirklich erregt hat. Neue, ganz originelle Talente tauchen auf, um die Welt zu überreden, wenigstens für eine Zeitlang, die Welt durch eine neue Brille anzusehen. Auf diese Weise nun kommt es zu der merkwürdigen Ansicht, als ob das Gegenständliche in der Kunst keine Rolle spielte, als ob der Künstler uns gleichsam eine Kapuze webte und über die Dinge zöge, worunter die Welt selbst spurlos verduftete. Kommt nun noch hinzu, daß die Menschen

während und infolge der Kunstbetätigung immer individualisierter und sensitiver werden, und daß es schließlich zur Verkörperung von Empfindungsweisen kommt, die nur den Künstlern selber oder gar nur einem kleinen Kreis unter ihnen verständlich sind, so bilden sich vollends solche Ideen wie die, daß der eigentliche Wert eines Kunstwerkes in einem gewissen mystischen, undefinierbaren Etwas, dem „Reinkünstlerischen“ stecke, das nur dem Fachmann sich offenbare, und daß der geistige Gehalt daneben ohne Belang sei. Wir haben oben bewiesen, daß dieses „Reinkünstlerische“ nichts als der, allerdings nicht jedem verständliche, geistige Gehalt ist und sein kann, daß es mit andern Worten die Welt oder die Weltanschauung selbst ist, sozusagen die Materie unserer Gefühle und eine bloße Form derselben.

Kehren wir nunmehr zurück zu dem eingangs angedeuteten Widerstreit der Meinungen und fragen wir: „Darf man der Kunst bestimmte Bahnen anweisen? Hat Tolstoi denn Recht, wenn er die künstlerische Behandlung eines bestimmten Stoffes fordert? Oder sind diejenigen, welche unter dem Schlagwort: ‚Das Wie ist alles, das Was ist nichts‘ unbeschränkte Freiheit des Kunstschaffens verlangen, trotz ihres theoretischen Irrtums dennoch praktisch im Rechte?“ Es könnte scheinen, als ob die Vertreter der letzteren Ansicht ihren Gegnern selber die stärkste Waffe in die Hand gäben. Denn diese, die moralisierenden und sonstigen Verächter der modernen Kunst, könnten sagen: „Nunwohl! Wenn denn die Schönheit in einem ‚Wie‘, einem undefinierbaren ‚Reinkünstlerischen‘ liegt und mit dem Gegenstande nichts zu tun hat, weshalb wollt ihr dann soviel häßliche und elende Menschen und unsittliche ‚pikante‘ Weibergestalten malen und in Stein hauen? Weshalb betätigt ihr eure Kunst nicht lieber an den schönen und sittlichen Stoffen, an Fürstengestalten, Patriotismus und Glauben und andern erfreulichen Dingen?“ Ich sehe nicht, was die also Gefragten von ihrem eignen Standpunkt aus dagegen erwidern könnten. Wenn man aber eingesehen hat, daß eine Zerlegung der Kunstwerke in etwas Gegenständlich-Stoffliches einerseits und etwas „Reinkünstlerisches“ andrerseits ein Unding ist, daß die Kunst nur ein einheitliches „Was“ uns vorführt, so ergibt die Antwort sich von selbst. Die Kunst repräsentiert aber *immer* das geistige Leben und die geistigen Ideale einer Zeitepoche, und wenn Tolstoi meint, die Menschheit werde jetzt von der Empfindung beherrscht, daß alle Menschen Brüder seien oder es werden sollten, so zeigt eben die moderne Kunst, daß es nicht der Fall ist. Sie zeigt vielmehr, daß es hundert verschiedene Ideale heutzutage gibt. Im letzten Grunde ist deshalb auch der Protest gegen gewisse Kunstrichtungen ein Protest gegen die darin ausgesprochene Weltanschauung. Aber verlangen, daß die Kunst diese oder jene andere Richtung einschlagen solle, heißt verlangen, daß der Eichbaum Aepfel trage.

Jede echte, d. h. aus lebendigem, modernem Gefühl geborene Kunst muß daher eine Zeit „schön“ erscheinen, muß ästhetische Empfindungen auslösen. Sie ist die einzig mögliche wahre Kunst dieser Zeit. Die auf Nachempfinden und Anempfinden an fremde Zeiten oder fremdes Fühlen beruhende Kunst ist dagegen schal und matt, sozusagen ein zweiter Theeaufguß. (Seltsam, oder vielleicht nicht seltsam ist es, daß in Zeiten wie der unseren dennoch diese nachahmende Afterkunst von

JOSEF ENGELHART
KINDERBILDNIS

vielen als die bessere gepriesen wird!) Eine andere Frage aber ist es, ob die Kunst einer Zeit, und wenn sie auch mit noch so erstaunlicher technischer Virtuosität das Fühlen und Denken der Zeit ausdrückt und deshalb noch so „schön“ erscheint, einen bleibenden Wert hat. Sind die Ideale oder Neigungen der Epoche vorübergehender Art, wird auch die entsprechende Kunst es sein. Die raffiniertesten, feinsten Leistungen sind zumeist die vergänglichsten. Der nächsten Generation schon sind sie völlig ungenießbar.

Und eine zweite, viel bedeutsamere Frage ist die, ob die künstlerische Betätigung zu allen Zeiten für ein Volk ein Segen sei. Es braucht nicht stets ein über Nuditäten sich ereifernder Moralprediger oder Philister, es kann auch ein ernstdenkender Ethiker sein, der diese Frage stellt. Ohne Zweifel ist ja die Kunst einer der größten Schätze, die ein Volk besitzt. Abgesehen von den reinen und hohen Freuden, die sie bringt, verbreitet sie Aufklärung und Wissen, verkündet die Ideale, vertieft Fühlen und Wollen und ist das moralische Gewissen einer Zeit, indem sie fast immer für Recht und Menschlichkeit eintritt. Aber dieses alles doch nur in Epochen der Volksgesundheit. Es gibt auch hier wie überall eine Kehrseite der Medaille. Es können Zeiten im Leben eines Volkes kommen, die nichts weniger als gesund und wünschenswert für die Zukunft der Nation erscheinen. Man denke z. B. an die römische Welt unter den Kaisern. Sittenlosigkeit, Grausamkeit, Blasiertheit, Roheit, Byzantinismus, Schmeichelei, Würdelosigkeit und Unverschämtheit sind ja nur einige der damals verbreiteten Laster. Kann die Kunst, die auf solchem Baum blüht, eine gute sein? Und sie pflegt gerade in solchen Zeiten sehr in die Breite zu gehen. Sie kann ihrem ganzen Wesen nach, als Doppelgänger sozusagen des wirklichen Lebens, nur dazu dienen, auch in solchen üblen Zeitläuften das „Fühlen und Wollen zu vertiefen“, d. h. die vorhandenen schlimmen Antriebe und Neigungen zu steigern und zu befestigen und somit den Verfall des Volkes zu beschleunigen. So wirkt die Kunst in ungewollter Weise stets pädagogisch, indem sie durch Uebung eines gewissen Tuns oder Denkens Gewohnheiten und zuletzt Charakterzüge schafft. Natürlich könnte man nun aber eine solche verderbliche Kunst niemals in andere Bahnen leiten wollen. Sie muß, wie wir oben ausführten, sein wie sie ist, oder sie hört auf, eine Kunst zu sein. Das einzige Mittel wäre also das radikale, in den fraglichen Zeiten die Kunstausübung gänzlich zu verbieten. Aber wann würde ein ganzes Volk je zugeben, auf einem Abwege sich zu befinden? Würde nicht schon diese Einsicht eine Besserung und Umkehr voraussetzen? So muß es wohl bleiben wie es ist und stets war: Die Kunst sucht sich selber den Weg oder vielmehr sie geht unbewußt den einzigen, der möglich ist.

ENRST STÖHR — DIE GEBURT DER VENUS

FARBENSTRICHE

Von PETER SIRIUS

Der Dilettantismus wäre nicht so widerwärtig, wenn die Dilettanten nur nicht immer vergessen wollten, daß dilettieren sich vergnügen heißt.

*

Wer unsterblich ist, muß meistens erst sterben, um die Menschen davon zu überzeugen.

JOSEF ENGELHART
WIENER BLUMENMÄDCHEN

❧ ❧ JOSEF HEU ❧ ❧
BRUNNENGRUPPE

EMIL ORLIK — DAS GELBE HAUS

VON WIENER KUNST

(Zu den Bildern dieses Heftes)

So rasch und vielgestaltig fluten die Aeußerungen modernen Kunstschaffens an uns vorüber; so groß und schier unübersehbar ist das in Kunstausstellungen sich ansammelnde Material, daß selbst der aufmerksamsten Berichterstattung ein vollkommen aktuelles Festhalten aller prägnanten Erscheinungen nicht immer möglich ist. Besonders stößt die sofortige Reproduktion der ausgestellten Werke oft auf Hindernisse. Dem Wort kann nicht auch stets gleich das Bild folgen. Und manchmal, wenn der Referent bereits die kritische Schilderung einer jeweiligen Ausstellung gegeben, bleibt die Reproduktion der Werke einem späteren Zeitpunkt überlassen.

So auch diesmal. Wir zeigen hier nicht die Wesensart einer einheitlichen Kunstdarbietung. „Was der Tag uns bringt" möchten wir dieses Potpourri Wiener Ausstellungswerke nennen. Der größte Teil entstammt der letztverflossenen Sezessions-Schau und ist unseren Lesern aus den kritischen Schilderungen wohlbekannt. Wir verweisen auf die Bilder von Moll, Engelhart, Orlik, Stöhr, List, Nowak, Tichy. Daran reihen sich Werke wie „Die Unbesiegbaren" der Feodorowna Ries, wie Hellmers „Goethe" u. a. m., welche, teilweise wenigstens, sonstigen Ausstellungen entstammen.

Im raschen Durchblättern möge der Kunstliebhaber hier eine kurze Schaffensspanne moderner Kunst erfassen, und den bunten Reigen der Erscheinungen, die Vielgestaltigkeit der Impressionen, die Vielseitigkeit der Lebensäußerungen im Spiegelbilde der Kunstübersetzung auf sich wirken lassen; in diesem Falle einmal ohne Beigabe des erläuternden Wortes.

HANS TICHY

DER TOD UND DER ENGEL DES LEBENS

DEUTSCHE KUNSTZUSTÄNDE

Von Hans Rosenhagen

In aller Stille hat sich während der letzten Wochen im preußischen Kultusministerium ein Drama abgespielt, dessen leidende Person nach außen hin ein fortschrittlich gesinnter, überaus einsichtsvoller Geheimrat, in Wirklichkeit aber die deutsche Kunst ist. Die Hoffnung, daß es dieser vergönnt sein würde, die in Paris erlittene Niederlage durch eine imposante und gewählte Vertretung in St. Louis wieder wettzumachen und nebenbei vielleicht den verloren gegangenen amerikanischen Kunstmarkt zurückzuerobern, ist so radikal zerstört worden, wie es ihre Gegner nur wünschen können.

Man erinnert sich, daß am 4. April d. J. im Reichstagsgebäude unter Vorsitz des Reichskommissars für die Weltausstellung in St. Louis ein aus deutschen Künstlern, Galeriedirektoren und Kunsthändlern gebildetes Komitee zusammentrat, das die Aufgabe übernehmen wollte, aus sich heraus eine Kommission von berufenen Männern zu wählen, der es obliegen sollte, die Werke zusammenzustellen, welche die deutsche Kunst im nächsten Jahre in Amerika zu vertreten geeignet wären. Bei allen Einsichtigen stand fest, daß auf diese Weise am sichersten alle die Fehler vermieden werden könnten, die das débacle in Paris herbeigeführt, diese Fehler, die darin bestanden hatten, daß alle möglichen großen und kleinen Interessen höher gestellt worden waren als die Ehre der deutschen Kunst, und daß man den Zufall nicht völlig ausgeschaltet. Die damalige Versammlung gab sich keinen Illusionen darüber hin, daß die allgemeine deutsche Kunstgenossenschaft ihr Recht auf Inscenierung einer deutschen Ausstellung in St. Louis ohne weiteres hergeben würde. Man konnte aber den zu erwartenden Protesten und Angriffen um so ruhiger entgegensehen, als vor Berufung jener Versammlung eine Verständigung zwischen den Kultusministerien der verschiedenen Bundesregierungen darüber stattgefunden hatte, der deutschen Kunstgenossenschaft das zuletzt mit so wenig Rücksicht auf das Vaterland ausgeübte Recht in diesem Falle zu entziehen. Leider hat jene Vorsichtsmaßregel versagt. Die Kunstgenossenschaft ist direkt oder durch eine Mittelsperson, deren Name leicht zu erraten ist, an den Kaiser gegangen. Man darf vermuten, daß diesem die Sache so dargestellt worden ist, als werde beabsichtigt, in St. Louis eine deutsche Sezessionsausstellung zu etablieren. Dieser Hinweis hat offenbar seine Wirkung getan; denn wenn der Kaiser das schriftliche oder mündliche Immediatgesuch der Kunstgenossenschaft auch keiner persönlichen Antwort gewürdigt hat, sondern dem Kultusministerium die Untersuchung der Angelegenheit überließ, so scheinen doch so bestimmte Weisungen an den Minister ergangen zu sein, daß dieser nicht den Mut fand, die Sache der deutschen Kunst zu vertreten und sie in St. Louis ihrem Schicksal, was sagen will, der deutschen Kunstgenossenschaft überlassen hat.

Ob der Enscheidung des preußischen Kultusministers eine neue Verständigung mit den Bundesregierungen vorangegangen, scheint ziemlich zweifelhaft. Anstatt den Kaiser über die Situation aufzuklären und die Partei der durch allerlei unsachliche Willensäußerungen schon genügend gedrückten deutschen Kunst zu nehmen, suchte der Minister eine persönliche Verantwortlichkeit dadurch von sich ab-

KARL MOLL WINTERSONNE

zuwälzen, daß er eine Personalveränderung im Kunstdezernat vornahm, die leider ebenfalls als eine schwere Schädigung der deutschen Kunst anzusehen ist. Er setzte an die Stelle des Geheimrats Müller, der das Kunstdezernat bisher geführt und sich während seiner Tätigkeit stets als verständnisvoller Förderer aller gesunden und fruchtbaren Ideen im deutschen Kunstleben und als ein Hüter der Freiheit der Kunst bewährt, einen Geheimrat Schmidt, einen Beamten, an dessen sonstigen guten Eigenschaften nicht zu zweifeln ist, der aber als Jurist und Leiter des Bibliothekenwesens bisher keine Gelegenheit hatte, sich mit Kunstdingen bekannt, geschweige denn vertraut zu machen, und der daher durchaus auf die Kenntnisse und Erfahrungen seines Ressortpersonals angewiesen ist. Aber damit nicht genug. Um sein volles Verständnis für die Absichten des Kaisers mit der deutschen Kunst darzutun, legte der Minister die Oberaufsicht über die Leitung der National-Galerie und deren Erwerbungen, die bisher der Generaldirektor der königlichen Museen Schöne führte, in die Hand des durch sein Vorgehen gegen die Universitäten nicht gerade angenehm bekanntgewordenen Ministerialdirektors Althoff.

Der Minister, der so schnell bereit war, die Ansichten an höchster Stelle zu den seinen zu machen, dürfte über die Folgen seines Vorgehens allerdings wenig Freude empfinden. Der gegenwärtige Vorstand der deutschen Kunstgenossenschaft, der, wie es scheint, nur des Prinzips halber für die Erhaltung der Rechte der deutschen Kunstgenossenschaft plaidiert, hat inzwischen eingesehen, daß es ihm unmöglich ist, die Ausstellung in St. Louis so gut zu machen, wie es nötig wäre. Aus dieser Erkenntnis heraus hat offenbar der Vorsitzende, Bildhauer Offermann — Dresden ist in diesem Jahre Vorort — sein Amt niedergelegt; er tat es mit der Begründung, daß die Führung des Vorsitzes ihn vollständig am eigenen künstlerischen Schaffen hindere. Der Dresdener Oberbürgermeister Beutler hat daraufhin bei Gotthard Kuehl angefragt, ob er den Vorsitz der Kunstgenossenschaft annehmen würde, wenn man ihn wählte; Kuehl hat indes abgelehnt; er hat keine Lust, seinen Namen mit einer schlechten Vertretung der deutschen Kunst in Zusammenhang gebracht zu sehen; denn er weiß, daß die deutschen Künstler, die sich respektieren, unter den obwaltenden Umständen einmütig darauf verzichten wollen, sich in St. Louis mit ihren Werken zu zeigen. Er weiß, daß das Anerbieten des Ministers und der Kunstgenossenschaft, die vom Reichskommissar Lewald seinerzeit zusammengerufene Kommission möchte als Jury mitwirken, von keinem der dieser Kommission angehörenden Herren angenommen werden wird, weil jeder ahnt, über welche Art von Kunst er richten soll. Aber wenn nun auch die Kunstgenossenschaft freiwillig von ihrem soeben wieder erstrittenen Rechte zurücktreten und dem Minister eine Ahnung von dem Schaden, den er mit seinem schnellen Eingehen auf höhere Wünsche angerichtet, kommen sollte, — die Kunstkommission des Reichskommissars wäre jetzt nicht mehr in der Lage, bei der Kürze der Zeit die deutsche Ausstellung in St. Louis so herzurichten, wie sie geplant war. Eine flüchtig hergestellte Uebersicht über das Beste, was die deutsche Kunst leisten kann, hätte weder Wert, noch Zweck.

Aber es muß Sorge getragen werden, daß die Vorgänge, die eine würdige, charakteristische und Beachtung erregende Vertretung der deutschen Kunst in St. Louis verhindert haben, zur allgemeinen Kenntnis, auch jenseits des großen Wassers gelangen, damit die deutsche Kunst nicht nach dem beurteilt wird, was jetzt der Zufall von ihren Erzeugnissen dort zusammenbringt. Die verpaßten Ge-

MAX KURZWEIL BRETONISCHER LANDSITZ

ANTON NOWAK AM REPARATURPLATZ

legenheiten, die dem Ansehen Deutschlands schon soviel Schaden zugefügt, sind wieder einmal um ein besonders trauriges Exemplar bereichert. Trotzdem ist es mehr als fraglich, ob man an zuständiger Stelle die Lehre daraus ziehen wird, daß das Schicksal der deutschen Kunst nicht von Laien bestimmt werden darf, wenn es sich irgendwie glücklich gestalten soll.

Es wäre vielleicht noch hinzuzufügen, daß die dem Kaiser überreichte Broschüre eines Berliner Malers, die gegen die Leitung und Jury der Großen Berliner Kunstausstellung gerichtet war, einen Einfluß auf die Gestaltung der Dinge nicht ausgeübt hat. Das Kultusministerium erhielt den Auftrag, den Einsendern zu antworten. Es ist diesen unter anderem ziffernmäßig nachgewiesen worden, daß die Große Berliner Kunstausstellung noch niemals so wenig ausländische Bilder enthalten hat, wie in diesem Jahre. Geheimrat Müller hat nicht darum seinen Posten verlassen müssen, weil er der Ansicht war, die Jury der Ausstellung hätte noch viel strenger ihres Amtes walten müssen, sondern weil er seinen Standpunkt in der St. Louis-Affäre nicht aufgeben wollte. Im übrigen ist man in Berliner Künstlerkreisen der festen Ueberzeugung, daß alle die eben geschilderten traurigen Ereignisse in Zusammenhang stehen mit dem geheimen Wirken einer Persönlichkeit in der Umgebung des Kaisers, deren Dasein sich bei jeder Gelegenheit als ein Unglück für die deutsche Kunst erwiesen hat.

AUS DEN BERLINER KUNSTSALONS

Zögernd genug setzt die herbstliche Kunstsaison ein. In keinem der Salons etwas besonders Bemerkenswertes, weder Werke noch Künstler, für die man sich begeistern könnte und möchte. Eine Ausnahme bildete vielleicht die erste Vorführung im *Künstlerhause*, wo man sich des Beistandes von *Menzel* versichert hatte. Aber auch dieser unvergleichliche Meister vermag nicht mehr die Eindrücke zu überbieten, die man früher von ihm gehabt. Dennoch gab es eine Art Ueberraschung. Man hatte immer geglaubt, Menzel sei, wie alle seine Biographen versichern, zum ersten Male 1867 in Paris gewesen. Auf einmal bringt er nun ein bisher noch niemals gezeigtes Bild zum Vorschein, das 1856 datiert ist und zum Gegenstand eine »Vorstellung im Théâtre Gymnase« hat. Selbstverständlich ist die Entdeckung, daß Menzel schon als Vierzigjähriger in Paris war, ohne jede Bedeutung für

die Beurteilung seines Lebenswerkes. Seine malerischen Glanzleistungen — das »Interieur« in der National-Galerie, der »Garten des Prinzen Albrecht«, das »Begräbnis der Märzgefallenen« — sind in den vierziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts entstanden. Nach dieser Zeit hat er zwar größere Werke geschaffen, aber keine, die ihn als Maler bewunderungswürdiger erscheinen lassen. Dieses »Théâtre Gymnase« hat einzelne gute Momente, besonders in der Darstellung des Zuschauerraumes, dessen farbiger Eindruck bestimmt wird durch das Grau der Architektur, das mit einer roten Seitenwand auf der links im Bilde liegenden Bühne unter der Wirkung des gelben Lampenlichtes eine höchst aparte Harmonie eingeht, und in der Wiedergabe des Zuschauerpublikums und des Orchesters, die in ihrer entschlossenen, nur das Charakteristische von Erscheinungen und Bewegungen gebenden Abbreviatur ein wenig an Degas erinnert. Diesen Vorzügen steht ein Mangel gegenüber, welcher die Verdienste des Künstlers als Maler stark schmälert. Auf der Bühne sieht man nämlich in leuchtend blauer Seidenrobe eine Dame, die lebhaft sprechend vor einem die Hände in den Hosentaschen haltenden eleganten Herrn und einer zweiten Dame steht. Dieses Blau ist unerträglich. Ohne Vor- oder Nach-takt steht es brutal im Bilde. Nicht einmal das gelbe Licht hat Gewalt darüber. Ganz ohne Einschränkungen aber waren die Zeichnungen zu bewundern, die Menzel für diese Ausstellung seinen Mappen entnommen hatte. Die ersten davon trugen die Jahreszahl 1845, die letzten stammten aus dem vergangenen Jahre. Ein Eingehen auf diese Arbeiten ist überflüssig. Alle Welt weiß, was Menzel als Zeichner leistet. Zwei von den Zeichnungen waren in diesen Tagen der geschmacklosen Anfeierei Wagners von einem gewissen inhaltlichen Interesse. Sie stellten den großen Komponisten während der Proben zum »Nibelungenring« im August 1875 dar. Außer den Menzels sah man im Künstlerhause noch mehrere Landschaften von BENNO BECKER, geschmackvolle und dekorativ wirkende Schöpfungen, die zwar keinen temperamentvollen aber doch immerhin einen eigenartigen Künstler erkennen ließen. Die besten davon »Das Kloster« und »Abendruhe« — italienische Motive bietend — sind von Münchner Ausstellungen her schon bekannt. Die Kollektion von Zeichnungen, mit welcher der Pariser M. DETHOMAS erschienen war, ließ einen Verwässerer Steinlens erkennen. Mit vortrefflichen Landschaften waren E. NIKUTOWSKY und der Düsseldorfer LIESEGANG vertreten. Ein BÖCKLIN — »Dryaden« — ließ leider mehr die Schwächen als die Tugenden des wunderbaren Künstlers bemerken. Die dieser Vorführung folgende Ausstellung des künstlerischen Nachlasses von PAUL FLICKEL zeigte ein wirres Durcheinander von prächtigen Studien und langweiligen Bildern. Nach glänzenden Anfängen, die ihren Höhepunkt in den 1877 in Italien, in Bordighera, Rom, Albano, Tivoli und Capri entstandenen Arbeiten finden, lenkt der »Maler des deutschen Buchenwaldes«, als den man Flickel gefeiert hat, in eine öde Manier ein. Nur die Motive wechseln noch, für die Darstellung der Bäume, des Terrains und der beliebten Sonnenflecken darauf hat sich der Künstler ein Schema zurecht gemacht, das ein schnelles Produzieren gestattet und in seiner Konventionalität des Beifalls vieler Käufer sicher ist. Auch die Studien der letzten Jahre haben nur noch sachliches Interesse. Der Künstler vermochte der Natur nichts Neues mehr abzusehen; alles erscheint typisch. Und mit welcher Unbefangenheit und Liebe hatte einst Flickel die Welt des Südens betrachtet! Welchen wundervollen sonnigen Ton haben seine blühenden Rivieragärten, die Alleen von Albano, die verwilderten Boskette der Villa d'Este! Flickel hat niemals Besseres geleistet. Natürlich kauft das Publikum des Künstlerhauses lieber die künstlerisch uninteressanten Arbeiten der letzten Jahre als diese vorzüglichen Studien, die dem Talent des Malers die größte Ehre machen.

WILHELM LIST BILDNIS

Die Ausstellungen in *Ed. Schultes Kunstsalon* waren zunächst mehr unterhaltend als eindrucksvoll. Sie begannen mit der Vorführung einer Kollektion dänischer Bilder, unter denen wohlbekannte und bedeutende Namen standen, die aber durchaus keinen Begriff gaben von dem Besonderen von HAMMERSHOJ, JOHANNSEN, KROYER u. a. Nur ZAHRTMANN mit seinem »Tod der Königin Leonore Christine« und HANS DALL, CHRISTIANSEN und LARSEN in ihren Landschaften konnten einigermaßen fesseln. Jeden-

Photographieverlag der Photographischen Union in München

HEINRICH LEFLER UND FRANZ URBAN
DIE MASKE DES ROTEN TODES

falls machten die Arbeiten aus dem Nachlasse Ernst Zimmermann's, deren stärkste Seite nicht gerade die Originalität ist, in dieser Nachbarschaft eine überraschend gute Figur. Darauf folgte eine Ausstellung von Werken der hervorragendsten Mitglieder der Prager *Künstlervereinigung ›Manes‹*. Wer erwartet hatte, nationalböhmische Kunst zu sehen, wurde stark enttäuscht. Die Leistungen von Joza Uprka, Anton Hudecek, Anton Slavicek und Jan Preisler erheben sich in nichts über das bekannte Wiener Niveau. Moderne Malphrasen, liebenswürdig aber unpersönlich vorgetragen. Von ernsthafter Beobachtung der Natur keine Rede. Max Svabinsky ist der einzige, der von diesem allgemeinen Urteil auszunehmen wäre. Er ist ein tüchtiger Porträtzeichner, der seine Federzeichnungen koloriert, in dessen Technik aber — sie erinnert mit den sorgsam schraffierten Schatten an den langweiligen Kupferstich — leider bereits viel Manier steckt. Mit einer großen Zahl von Werken der französischen Landschafter Gaston de Latenay, Paul Madeline, Maurice Eliot, Henry Lebasque wurde höchstens bewiesen, daß die impressionistische Malerei auch in Paris unter den jüngeren Künstlern viel Anhänger hat. Leider sind die meisten dieser Nachfolger großer Künstler nicht weniger oberflächlich als gewisse junge Berliner Maler. Eine Ausnahme bildet vielleicht René Syessaud, der in Anlehnung an van Gogh etwas harte, aber mit eigenen Augen angeschaute Naturschilderungen aus dem Gebiete der schweizerischen Alpen mit Gebirgen, Feldern, Seen und Weinbergen in starken Farben gibt. Die erfreulichste Bekanntschaft aber in dieser Ausstellung machte man an dem Holländer Ferdinand Hart-Nibbrig, der mit seinen schon in der Frühjahrsausstellung der Münchner Sezession vielbemerkten Schöpfungen erschienen war. Er steht ein wenig auf der Seite der Neo-Impressionisten, wenigstens operiert er in deren Art mit Farbentupfen; aber er bekennt sich nicht zum Prinzip der reinen Farben, sondern bedient sich der gemischten. Indessen kommt er zu sehr beachtenswerten Resultaten in der Darstellung von sonnenbeleuchteten Flachlandschaften mit grünen Wiesen und blühenden Aeckern, zwischen denen die roten Dächer kleiner Dörfer aufleuchten und hinter denen man das Meer ahnt. Besonders sind ihm von dieser Art die Bilder ›Frühling‹ und ›Mittsommer‹ gelungen. Und obgleich man von seinen Landschaften sagen möchte, daß sie pedantisch gemacht seien, übertreffen sie die der impressionistisch malenden Franzosen in dieser Ausstellung vor allem auch an Frische, ganz abgesehen von der feineren und tieferen Empfindung, über die Hart-Nibbrig verfügt. Der in Paris lebende Engländer Charles W. Bartlett zeigte ein ›Begräbnis in Holland‹, ein Zug von Menschen und Wagen, der sich langsam von einer verschneiten Anhöhe her auf den Beschauer zubewegt. Die Darstellung der in hohen Zylinderhüten und dunklen Röcken daherschreitenden Männer, der schwarzgekleideten, weiße Hauben tragenden Frauen in den bunt gestrichenen Wagen wirkte ziemlich uninteressant, vortrefflich aber war der Schnee gemalt und malerisches Gefühl offenbarte sich ferner darin, wie der fernste Teil des Zuges gegen die winterliche Landschaft gesetzt war. Mehrere Bilder des verstorbenen Frankfurters Otto Scholderer machten auf diesen in Deutschland leider wenig zur Beachtung gelangten Maler aufmerksam, der wirklich ein Maler war. Obgleich er in seiner Jugend dem Kreise um Manet angehörte, erinnert er mit seiner tonschönen, ruhig gestimmten Palette doch eher an den Munkaczy der ersten Zeit. Ein ›Stilleben‹ mit einem toten Hasen und Feldhühnern, ein ›Wilderer‹, ein ›Selbstporträt‹ und die unvollendete Studie nach einem Mädchen waren in der That der größten Bewunderung wert. Die letzte Ausstellung des Schulteschen Salons bringt als Hauptnummer eine Kollektion von Bildern eines jungen Berliner Malers Rudolf Kohtz. Das Vorhandensein von Talent läßt sich nicht leugnen. Man erkennt eine gewisse Begabung für Farbe und das Bestreben, damit kraftvolle Wirkungen zu erzielen; aber sowohl die zeichnerischen Fähigkeiten als auch der Geschmack des Künstlers lassen viel zu wünschen übrig. Kohtz hat ersichtlich in München gelernt, die Farbe voll und stark mit einem flotten Pinselstrich hinzusetzen. Man denkt vor seinen Mädchen und Kindern, die unter Blütenbäumen sitzen oder stehen, an die Schule Herterichs, erinnert sich vor einem großen dekorativen Panneau ›Des Drachen Tod und Heimkehr der gefangenen Prinzessin‹ von Georg Schuster-Woldan. Eigenartig ist nur die Keckheit, mit der hier die Farben Blau, Orange und Weiß zusammengebracht sind oder wie in einem dreimal wiederholten und jedes Mal mißlungenen Damenporträt ein braunes Seidenkleid mit Grün in den Schatten gemalt ist. Soviel mit Talent allein zu machen war, ist in diesen Bildern erreicht; aber um als Künstler etwas zu bedeuten, wird Kohtz sich in strengste Selbstsucht nehmen müssen. Nichts erscheint bei ihm ordentlich studiert. Ein-

ALFONSO CANCIANI BILDNISBÜSTE

FRANZ METZNER
DER TOD

FRANZ METZNER
BILDNIS

Vom Wiener Denkmal

EDMUND HELLMER
GOETHE

fall und Zufall spielen die erste Rolle. Nur in ernsthaftester Arbeit könnte aus diesem Talent etwas werden. Mit ganzen Kollektionen von Werken sind ferner JAMES PATERSON und LOUISE E. PERMAN erschienen. Diese malt Blumenstilleben in der weichen und vornehmen Art Stuart Parks, dieser zeigt fünfzig Aquarelle mit Motiven von den kanarischen Inseln, besonders von Teneriffa, manche technisch und künstlerisch bewunderungswürdig, vieles aber auch ganz gleichgültig. Ein Extrakt aus dieser Kollektion wäre wirkungsvoller als das Ganze. WILLY SLUITER läßt Pastelle und Farbenstiftzeichnungen mit Motiven und Typen aus Holland und von den Rennen in Auteuil sehen, in denen er alle möglichen Vorbilder nachahmt, die aber selbst herzlich wenig bedeuten. Der Bracht-Schüler LOUIS LEJEUNE bemüht sich um eine künstlerische Eigenart, interessiert indessen zunächst nur sachlich mit ein paar netten Motiven aus Groß-Cotta und aus Berlins Umgebung. In E. A. ULLMANN lernt man einen begabten Schilderer der Schönheit Hamburgs kennen. Einen gewissen vornehmen Geschmack verrät JOHN COLLIER in einem Bildnis der schönen Tochter Alma-Tademas, die man in einem schwarzen künstlerischen Gewande mit einem orangefarbenen Schal vor einem grauen Hintergrunde stehen sieht. Freilich handelt es sich mehr um eine mit Oelfarben kolorierte Zeichnung als um ein malerisches Kunstwerk.

Keller & Reiner, die seit dem Erfolge, den sie mit Klingers »Beethoven« gehabt, mehr auf das Erregen von Sensationen beim großen Publikum als auf den Beifall der Kenner sehen, führen die Gemälde SASCHA SCHNEIDER's vor. Man wird diesem Künstler die Anerkennung nicht versagen, daß er in den letzten Jahren einen außerordentlichen Fleiß entwickelt und aus seinem Talent gemacht hat, was zu machen war; von einer erfreulichen Bereicherung der Kunst durch seine Tätigkeit läßt sich indessen leider nichts bemerken. Natürlich imponiert er dem großen Publikum schon durch die dessen Gedankenapparat in Tätigkeit setzende Titel seiner Bilder. Was gibt er jedoch in diesen und in seinen Zeichnngen mehr als ziemlich geistlose Zusammenstellungen von Modell- und anderen Studien? Und diese Studien — es sei nur an die fleischfarben angestrichenen Akte auf dem von der Düsseldorfer Ausstellung her bekannten Riesenbilde

CARL MOLL — SPEISEZIMMER

AUS DEN BERLINER KUNSTSALONS

ANTON NOWAK — NACH DEM REGEN

›Um die Wahrheit‹ erinnert — sind meist mit der Befangenheit und Unsicherheit, mit der ängstlichen Hand und dem durch allerlei Nebensächlichkeiten beirrten Auge eines Akademieschülers geschaffen. Malerische Intentionen fehlen ganz oder treten wie in der Gestalt der rotgekleideten, die Sinnlichkeit repräsentierenden Frauengestalt auf jenem Wahrheitsbilde, nur zufällig in die Erscheinung. Mit den phantasievollen Titeln von Schneiders Bildern kontrastiert seine künstlerische Phantasielosigkeit aufs schärfste. Eine Zusammenstellung von Theaterkostümen und Rüstungen, die ohne jede Empfindung für den malerischen Reiz der Stofflichkeiten gemalt ist, nennt er ›Nibelungenschlacht‹. Der Kampf ist wie auf dem Wahrheitsbilde nur durch konventionelle Bewegungen angedeutet. Ein drittes Bild, ›Hohes Sinnen‹ benannt, zeigt ein männliches Aktmodell in trivialster Pose, zugleich mit der Balustrade, neben der es steht, auf die unglaublichste Weise mit einem mehrere Meter langen Stück violetten Stoff drapiert. Der Mann blickt nach einer fernen Insel im blauen Meer. Landschaft und Figur sind zwei ganz getrennte Bilder. Erträglicher, aber auch nicht viel Besseres als eine mangelhafte Aktstudie ist ein ›Eros‹, der, mit jubelnd erhobenen Händen und sehr unerklärlich von unten her beleuchtet, vor einem Busch Königskerzen steht. Es ist unmöglich, dergleichen für hohe Kunst zu erklären. Hier fehlt die Empfindung, hier fehlt der Ausdruck, nichts ist da als eine leere Gebärde und eine nicht angenehme Art von Sinnlichkeit. Als Gegenstück zu Sascha Schneiders Leistungen dient Balestrieris ›Beethoven‹, ein durch Photographien und andere Nachbildungen weltbekannt gewordenes Bild, das als Malerei absolut uninteressant ist. Ungleich anziehender als alle diese Gemälde ist die hier vorgeführte Ausstellung künstlerischer Photographien, die das Material der Wiesbadener Veranstaltung enthält. Welche enormen Fortschritte seit der Vorführung im Berliner Akademiegebäude im Frühjahr 1898! Die Begriffe über die künstlerischen Aufgaben der Photographie haben sich geklärt. Man macht nicht mehr Aufnahmen, welche künstlerische Wirkungen durch die Erinnerung an bekannte Bilder erzielen wollen, man hat das komplizierte Gummidruckverfahren, das so absichtliche malerische Effekte ergab, nahezu aufgegeben, man ist einfacher geworden und bedient sich der Vorteile, welche die Photographie in ihrer Treue gegen die Wirklichkeit bietet. Man retouchiert auch wieder, aber nicht um die Wirklichkeit zu verschönen, um schmeichelnde Wiedergaben der Natur zu haben, sondern um die künstlerischen Momente klarer zum Ausdruck zu bringen, um störende Details zu beseitigen. Ein Meister dieser künstlerischen Retouche ist der New Yorker ED. STEICHEN, der Rodin und Watts in geradezu verblüffend geistreicher Weise porträtiert hat. Aber auch FRANK EUGÈNE, FRED HOLLYER, GERTRUD KAESEBIER haben schöne Leistungen in dieser Richtung aufzuweisen. CRAIG-ANNAN ist noch immer unübertroffen, PIERRE DUBREUIL in dem Bildnis eines jungen Mädchens zu einer ebenso malerischen wie bildmäßigen Wirkung gekommen. Bemerkenswert ist die Zunahme des künstlerischen Sinnes bei den Berufsphotographen. N. PERSCHEID in Leipzig, W. WEIMER in Darmstadt, C. J. VON DÜHREN in Berlin haben Leistungen aufzuweisen, die alle Vorwürfe, die man den Berufsphotographen bisher gemacht hat, aufs Erfreulichste entkräften. HANS ROSENGAGEN

PERSONAL- UND ATELIER-NACHRICHTEN

DRESDEN. *Der Sächsische Kunstverein* zu Dresden konnte in diesem Jahre auf sein fünfundsiebzigjähriges Bestehen zurückblicken. Hofrat Böttiger und Genossen gründeten ihn am 7. April 1828 bei der Feier des dreihundertsten Geburtstages Albrecht Dürers. Der bekannte Kunstfreund v. Quandt war der erste Vorsitzende des Vereins. Auch Goethe stand Pate bei dem junggegründeten Verein; er gründete in Weimar einen Zweigverein mit vierzig Mitgliedern. Im Jahre 1832 schied v. Quandt infolge von Streitigkeiten über die Auswahl der anzukaufenden Kunstwerke aus. Indem der Kunstverein der Kunst ein breiteres Publikum zuführte, brachte er zugleich die Kunst herunter, indem er die Künstler verleitete, dem seichten Geschmacke des Publikums gemäß zu malen. Damit wollte v. Quandt, dem schon das Ideal einer Volkskunst, einer allgemeinen künstlerischen Kultur vorschwebte, nichts zu tun haben. Aeußerlich blühte der Verein empor. Bereits 1835 hatte er 1506 Mitglieder, die sich auf 151 Orte verteilten; 1842 zählte man 1893 Mitglieder. Einen erneuten Aufschwung nahm der Verein dann unter der Leitung des Bürgermeisters Dr. Stübel (1875 bis 1892), der durch geschickte Agitation die Zahl der Mitglieder auf mehr als 2700 brachte. Seitdem aber ist der Verein ständig rückwärts gegangen. Die künstlerische Reaktion hat im Kunstverein geherrscht. Die großen Ereignisse im Dresdener Kunstleben spielten sich infolgedessen nicht mehr im Sächsischen Kunstverein, sondern in den Ausstellungen der Kunsthändler Ernst Arnold, Theodor Lichtenberg Nachfolger, später auch bei Emil Richter ab. Die großen Fortschritte in der Ausstellungskunst, wie sie die großen Dresdener Kunstausstellungen 1897, 1899 und 1901 aufwiesen, gingen an den öden und stets sich gleich bleibenden, zum Teil sehr schlecht beleuchteten Räumen des Sächsischen Kunstvereins spurlos vorüber. In der Auswahl der auszustellenden Kunstwerke verfuhr man nichts weniger als erzieherisch. Einzelnen Aktionären und Schule haltenden Künstlern zuliebe wurden Stümpereien von Malschülerinnen und Angehörigen von Vereinsmitgliedern aufgenommen, die das Niveau der Ausstellung auf eine bedenklich niedrige Stufe brachten. Die hervorragendsten Dresdener Künstler dachten nicht mehr daran, ihre Gesamtausstellungen im Sächsischen Kunstverein zu veranstalten; sie gehen in einen der privaten Kunstsalons, wo sie sich mit künstlerischer Intimität einrichten können. Ein wunder Punkt ist endlich das Vereinsgeschenk. In einer Zeit, wo die schöpferische Griffelkunst so kräftig aufgeblüht ist — man denke nur an die Sachsen Max Klinger, Otto Greiner, Karl Köpping, Otto Fischer, Georg Jahn, Georg Erler, Max Pietschmann, Georg Müller-Breslau, Georg Lührig — brachte das Vereinsgeschenk des Sächsischen Kunstvereins fast immer wieder Mappen mit unansehnlichen Blättern nach unbedeutenden Gemälden, die für die Vereinsverlosung angekauft wurden. Man kann sich nicht wundern, daß der Verein immer mehr zurückging und an Bedeutung verlor, ebensowenig, daß man das fünfundsiebzigjährige Bestehen des Vereins in keiner Weise feierte. Dagegen erschien zur Feier des Jubiläums eine eingehende Kritik im »Dresdener Anzeiger«, welche die Ursache des Rückgangs des Vereins rückhaltlos darlegte. Das Direktorium des Kunstvereins hat sich nunmehr entschlossen, dem eingerissenen Schlendrian entgegenzutreten, seine Satzungen abzuändern und die nötigen Reformen einzuführen. Die ständige Vereinsausstellung soll auf eine höhere Stufe gehoben werden, damit sie wieder eine größere Bedeutung im Dresdener Kunstleben erhalte. Ferner will das Direktorium nach Befinden in Gemeinschaft mit der Dresdener Kunstgenossenschaft — periodische Ausstellungen in den Mittelstädten Sachsens veranstalten. Um den Mitgliedern Gelegenheit zu geben, sich über die neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der bildenden Kunst vollständiger zu unterrichten, als dies durch die Vereinsausstellungen möglich ist, soll ihnen auf Kosten des Vereins freier Zutritt zu den Kunstsalons von Ernst Arnold und Emil Richter verschafft werden. Als Jahresgeschenk sollen künftig in der Regel nur Originalradierungen, außerdem aber von Zeit zu Zeit Mappen mit Vervielfältigungen bedeutender älterer oder neuerer Kunstwerke an die Mitglieder verteilt werden. — Ob das Direktorium mit seinen Reformvorschlägen durchdringen wird, ist eine zweite Frage. Im November wird eine Vereinsversammlung darüber zu entscheiden haben, ob der Verein in den alten Geleisen weiter fahren oder neue Bahnen beschreiten will. *

JOH. V. KRÄMER — BILDNIS S. EXC. DES GRAFEN BYLANDT-RHEIDT

THERESA FEODOROWNA RIES DIE UNBESIEGBAREN

DRESDEN. Geheimer Hofrat Professor Leon Pohle ist von seinem Amte als Lehrer an der k. Akademie der bildenden Künste krankheitshalber zurückgetreten. Professor EM. HEGENBARTH wurde zum Leiter der neu einzurichtenden Tierklasse ernannt.

DARMSTADT. Die russische Kapelle auf der Mathildenhöhe wird zur Zeit auf Veranlassung ihres Besitzers, des Zaren, im Innern mit pomphaft reichem Schmuck versehen. So ist aus Rußland ein von dem Petersburger Maler WASNETZOW entworfenes und von dem Glasmosaikkünstler FORLOFF in kolossalen Dimensionen ausgeführtes Mosaikbild eingetroffen; die Wände der Kapelle werden nach eigens geschaffenen Entwürfen der Professoren PIRMINOFF-Warschau und KUSITZ-Petersburg reich bemalt. — Professor LUDWIG HABICH ist vom Großherzog mit der Ausführung einer großen bronzenen Buddhastatue beauftragt worden, die das im Park des Jagdschlosses Wolfsgarten errichtete indische Gartenhaus zieren soll. — r.

WIEN. FRANZ SEIFERT, der das auf dieser Seite abgebildete, 1899 entstandene Bildnisrelief des unglücklichen Hugo Wolf geschaffen, ist als Wiener Kind (geboren 1866) ein Schüler der hiesigen Akademie unter Hellmer und Kundmann. Von Seifert stammt das Bauernfeld-Denkmal auf dem Zentralfriedhof, das ihm 1894 auf Grund eines Wettbewerbs übertragen ward; bei der Gutenberg-Konkurrenz 1898 errang er den zweiten, bei dem Wettbewerb um das Lanner-Strauß-Denkmal 1901 den ersten Preis. Auch eine Bildnisbüste Hugo Wolfs existiert von Seiferts Hand; das hier gegebene Relief schmückt eine Gedenktafel, die am Jägerhäusl im Matzenpark des Freih. von Lipperheide zur Erinnerung an einen Aufenthalt des Komponisten angebracht ist.

FRANZ SEIFERT BILDNISRELIEF DES KOMPONISTEN HUGO WOLF († 22. Februar)

DÜSSELDORF. Zum Konservator der Kunstsammlungen und zum Bibliothekar der Kunstakademie ist der Architekt Dr. HERMANN BOARD ernannt worden.

BERLIN. Der Maler RUDOLF THIENHAUS und der Radierer LEO ARNDT haben Lehrstellen an der »Akademie Fehr« angenommen. — Der Privatdozent Dr. ADOLF GOLDSCHMIDT ist zum a. o. Professor an der hiesigen Universität ernannt worden, Dr. LUDWIG JUSTI wurde in gleicher Eigenschaft an die Universität Halle berufen. — Die durch den Abgang Prof. Dr. L. Kämmerer entstandene Lücke am hiesigen Kupferstichkabinett ist mit Dr. WALTER GENSEL als Direktorial-Assistenten besetzt worden. — Im Auftrage des Norddeutschen Lloyd in Bremen hat GRETE WALDAU für den Salon des neuen Schnelldampfers Kaiser Wilhelm II. etliche Interieurs aus den Kgl. preußischen Schlössern zu malen. Drei von den Bildern sind bereits fertig: Marmorsaal im Stadtschloß zu Potsdam, Musikzimmer Friedrichs des Großen im Neuen Palais und Polnische Kammer im Schloß zu Berlin. — Der für die Friedenskirche zu Potsdam bestimmte Sarkophag der Kaiserin Friedrich ist im Atelier von Prof. REINHOLD BEGAS in der Marmor-Ausführung jetzt nahezu vollendet. Die Aufstellung soll in der zweiten Hälfte des Oktober erfolgen.

DANZIG. Bildhauer EUGEN BOERMEL, der Schöpfer des im September hier enthüllten Kaiser Wilhelm-Denkmals, ist zum Professor ernannt worden.

BASEL. Am 14. September starb der nächst Böcklin bedeutendste Schweizer Maler ERNST STÜCKELBERG. Er wurde in Basel am 22. Februar 1831 geboren, studierte in der Vaterstadt bei Kelterborn und in Bern bei Dietler, dann auf Jakob Burckhardts Rat in Antwerpen bei Wappers; in Paris kopierte er alte Meister; darauf war er drei Jahre (1853—56) in München, vorübergehend unter Schwinds Leitung. Seine ersten Bilder waren Historien; eine »Stauffacherin« wurde in Bern medailliert. Dann aber fand er seine Eigenart in Italien. Sein Hauptwerk wurde da der 1861 entstandene »Marientag im Sabinergebirge«, eine Komposition von hohem Lebensgehalt, farbig von enormer Kraft (Basler Museum). In Basel (1863—66) malte er meist Porträts, aber auch Bilder wie die psychologisch feine, koloristisch kraftvolle »Jugendliebe« nach Kellers »Romeo und Julia auf dem Dorfe« (Museum Köln). Ein zweiter Aufenthalt in Italien, diesmal mit einer verständnisvollen, edlen Gattin, zeitigte so mild sonnige Bilder wie seine »Marionetten«, die ihm 1869 in München die goldene Medaille brachten. Vom Herbst 1867 an lebte Stückelberg in Basel, mit Porträtaufträgen überhäuft, deren jeden er aber als künstlerisches Problem, groß in der Auffassung, nobel in der Durchführung, erledigte. Daneben entstanden Bilder wie die vornehm silbertonige »Familie mit dem Windhund« (Basler Museum) und die weihevolle, koloristisch wundersam tiefe und klare »Entsagung« K. f. A. X. Jahrg., S. 148. Ein Aufenthalt an der Riviera brachte unter anderem das liebliche

ERNST STÜCKELBERG
(† 14. Sept.)

›Kind mit der Eidechse‹. In den Jahren 1880 bis 1882 beschäftigte ihn der große Monumentalauftrag seines Lebens, die Ausmalung der Tellskapelle. Für das Wohlgelingen dieser Arbeit ernannte ihn die Zürcher Hochschule zum Doktor hon. causa (1883). Neben der Arbeit an den Fresken gab er den ›letzten Hohenrätier‹ und das ergreifende ›Orphanorum Consolator‹, später — nach einer letzten Italienreise — den innerlich machtvollen, äußerlich ernst und groß dekorativen ›Parricida‹, ein Hauptwerk (K. f. A. X., S. 151). Als Sechziger schuf er, unter dem Eindruck schweren Leides, Todesbilder wie den ›Totengräber‹, dann wandte er sich wieder helleren Sujets zu. Sein siebzigster Geburtstag, von Volk und Behörden Basels und der Schweiz festlich begangen, fand einen Rüstigen, noch immer Schaffensfreudigen, der mit Genugtuung zusehen konnte, wie die Basler Ausstellung seiner Werke als ein Ereignis schweizerischer Kunst betrachtet wurde. Seine im Basler Museum befindlichen Bilder sind seit längerer Zeit in einem Stückelberg-Kabinett vereinigt. Der Tod traf ihn fast unvermutet; sein imposantes Begräbnis hat gezeigt, wie hoch die ganze Schweiz diesen edlen Künstler schätzt. G.

BRESLAU. In dem bereits zweimal vertagten Beleidigungsprozeß Carlo Böcklin gegen Professor Dr. R. Muther ist am 29. September das Urteil gefällt worden; der Gerichtshof ist auf Grund der Beweisaufnahme zu der Ueberzeugung gelangt, daß dem Angeklagten der Wahrheitsbeweis mißglückt ist und hat daher auf eine Geldstrafe von dreihundert Mark und Auferlegung der Kosten erkannt. — Professor Muther wird, wie wir hören, gegen das Urteil Berufung einlegen.

GESTORBEN: In Berlin Geheimrat FRIEDRICH LIPPMANN, Direktor des Kupferstichkabinetts, im Alter von dreiundsechzig Jahren, der sich besondere Verdienste sowohl um das Aufblühen dieser Sammlung als auch durch seine publizistische Tätigkeit erwarb; in München der Maler ROB. FERDINAND MELLY, geboren 1863 in Leipzig, Mitglied der Sezession; in Kopenhagen der dänische Porträtmaler Professor H. C. JENSEN, achtundsechzig Jahre alt; in Venedig der Genremaler A. ROTTA im fünfundachtzigsten Lebensjahre; in Edam im Alter von vierzig Jahren der Maler PAUL RINK, bekannt durch seine typischen Bilder holländischer Bauern und Fischer; auf Tahiti, wo er seit zwölf Jahren lebte, der französische Maler PAUL GAUGUIN, zweiundfünfzig Jahre alt; in Honnef a. Rh. der Maler HEINR. MODERSOHN aus Düsseldorf.

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

HAMBURG. Eine internationale ›Schwarz-Weiß-Ausstellung‹ ist von der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde in der Kunsthalle geplant. Die Ausstellung soll im Dezember und Januar stattfinden.

WIEN. Die *Sezession* wird ihr neues Geschäftsjahr mit einer Kollektiv-Ausstellung des Malers GUSTAV KLIMT eröffnen. Während der Sommermonate, in denen keine Veranstaltungen stattfanden, wurde das Haus für diese Ausstellung hergerichtet, sie wird Anfang November eröffnet und bis Ende Dezember dauern. Im Hauptsaal werden die drei, für die Aula der Wiener Universität bestimmten Deckenbilder ›*Philosophie*‹, ›*Medizin*‹ und ›*Jurisprudenz*‹ vereinigt sein, die anderen Säle werden figurale Kompositionen, Landschaften und Porträts enthalten. Eine reichhaltige Serie von Zeichnungen und Studien Klimts wird das Gesamtbild vervollständigen.

HAAG. PH. ZILCKEN hat in seiner herrlich, dicht am Walde gelegenen Villa eine Ausstellung von Gemälden veranstaltet, die überrascht, da der Künstler bis jetzt in weiten Kreisen nur als

EUGENIE MUNK BILDNIS

glänzender Radierer bekannt war. Eine Ueberraschung ist es auch, eine Reihe mehr oder weniger fertiger Studien zu sehen, die sofort die Art der Auffassung des Künstlers und seiner Technik breit vor uns hinstellt. Einige Dünen- und Herbstlandschaften sind besonders glücklich ausgefallen, dazu ein zärtliches Bild ›Vogel im Neste‹. Entschiedene Begabung finden wir bei Zilcken für das Aquarell und Pastell, für welche Schaffensarten ihn ein fast feminines Empfinden zu prädestinieren scheint. Fast alle Motive sind landschaftlicher Natur und wechseln nur mit träumerischen Städtebildern ab; überall aber tritt uns ein Aufgehen in die Natur, deren Wiesen, Wälder, die See und die Dünen entgegen, ein Beweis echt holländischer, heimatlicher Kunst. H. N.

AACHEN. Die von dem Maler Reiff der Technischen Hochschule hinterlassene Gemäldesammlung wird in einem besonderen Reiff-Museum untergebracht werden.

ELBERFELD. Professor Hans Thoma hat dem Städtischen Museum seine sämtlichen Radierungen sowie eine Anzahl Steindrucke, die nicht im Handel sind, geschenkt. Dasselbe Museum erwarb ein größeres Gemälde von Professor Gustav Schönfelder, Karlsruhe, ›Ueberschwemmung 1890‹.

POSEN. Die Racynskische Gemäldesammlung aus der Berliner Nationalgalerie ist hierher überführt und im neuen Provinzialmuseum untergebracht worden.

BUDAPEST. Am 3. Oktober ist eine EISENHUT-Ausstellung eröffnet worden mit ungefähr 15 Oelbildern, 135 Skizzen, 3 Aquarellen und 260 Zeichnungen.

DENKMÄLER

ALTENBURG. Der originelle Skat-Brunnen, entworfen von Professor E. PFEIFER-München, ist nunmehr errichtet und enthüllt worden.

HANS TICHY STUDIE

FRANZ JASCHKE LAURA

ROM. Das Goethe-Denkmal von Prof. G. EBERLEIN soll nun endgültig seinen Platz im Garten der Villa Borghese erhalten.

BERLIN. Das Richard Wagner-Denkmal von Prof. G. EBERLEIN ist aufgestellt und enthüllt worden.

STUTTGART. Das Franz Liszt-Denkmal von A. FREUND wird am 22. Oktober im königlichen Schloßpark enthüllt.

MALOJA. Auf dem Grabe G. Segantinis im Friedhof zu Maloja wird im kommenden Jahre ein Grabdenkmal errichtet werden, für welches auf dem Subskriptionswege bereits die Mittel aufgebracht sind. Der Turiner Bildhauer LEONARDO BISTOLFI hat die Herstellung desselben gegen Ersatz der Materialkosten übernommen. Wir werden nach Vollendung des Werkes unseren Lesern eine Reproduktion nach demselben vorführen. — Auch Arco wird seinem berühmten Sohne ein Denkmal weihen, wie wir schon früher berichtet haben.

FREIBURG i. B. Das Grabmal für Franz Xaver Kraus von SEITZ ist fertig und wird in nächster Zeit aufgestellt werden.

AREZZO. In der Vaterstadt des Dichters soll ein Petrarca-Denkmal errichtet werden; die italienische Regierung hat einen Wettbewerb für italienische Künstler ausgeschrieben.

MÜNCHEN. Ein neuer Zierbrunnen, ausgeführt von Bildhauer A. STORCH, ist an der Ecke der Dachauer- und Augustenstraße zur Aufstellung gelangt.

Redaktionsschluß: 10. Oktober 1903. Ausgabe: 22. Oktober 1903.
Für die Redaktion verantwortlich: F. SCHWARTZ.
Verlagsanstalt F. BRUCKMANN A.-G. — Druck von ALPHONS BRUCKMANN. Sämtlich in München.

EVELYN DE MORGAN KRÖNUNG DES SIEGERS

ANNIE BELL MUSIK UND TANZ

MODERNE PRÄRAFFAELITEN

Von Jarno Jessen

Ein wahres Chamäleon erscheint uns der Begriff Präraffaelismus in den Erklärungen der heutigen Gebildeten. Primitive Kunst, dekorative Kunst, romantische Kunst, Ueberästhentum hören wir ihn charakterisiert. Er wechselt seine Farben ganz nach der verschiedenen Beleuchtung durch naturalistische oder idealistische Instinkte. Historisch fixiert bedeutet er zweifellos die Romantik innerhalb der Entwicklung der englischen Kunst. Wir sehen eine Künstlergruppe mit starkem Gefühlsleben mittelalterliche Stoffkreise aufsuchen, weil sie in der Atmosphäre der Mystik und Ekstase begehrte Nahrung finden. Wir sehen ihre seelische Fülle in der intensiven Mienensprache ihrer Geschöpfe und in pathetischer Linienführung zum Ausdruck gebracht. Die Gründer der Bewegung tauften sich auf eine Zeitphase, die Einfachheit, Demut und Realismus in religiöser Malerei verschmolz. „Aber es braucht nicht befürchtet zu werden, daß dieser Erziehungskursus zu dem Zehentrippeln der frühesten italienischen Kunst führen könnte," erklärte Dante Gabriel Rossetti in dem Programmblatt „The Germ". Nicht Angelico und Lippi wollte man wiedergebären, man wollte einen moralischen und intellektuellen Protest gegen Banalitäten und akademischen Zwang. Man wollte die große Kunst.

So unmöglich es ist, die vor einem halben Jahrhundert entstandenen Werke der Madox Brown, Rossetti, Millais, Hunt und Burne-Jones in diesem Sinne zu unterschätzen, so wenig erscheint ihre Ueberschätzung als Meister der Ausführung berechtigt. Niemals ist in der englischen Kunst der Finish der Arbeit vernachlässigt worden, trotz des phänomenalen Intervalls des Turner-Impressionismus, der auch zugleich ein Turner-Detaillismus gewesen ist. Bereits in ihren ersten Kinderjahren folgte sie den Spuren Holbeins, Moros und Orleys, und während ihrer Weiterentwicklung überwiegend niederländischen Vorbildern. Schon Hogarth, der Erstgeborene und zugleich das stärkste Temperament des gesamten englischen Künstlertums, konnte einen elfenbeinernen Fisch auf dem Kartentisch seiner Braut nicht ansehen, ohne ihm sofort Schuppen und Flossen zu vervollständigen. Aber als Bereicherer des Kunstinhalts bedeuten die Präraffaeliten eine Großmacht, und indem sie den Kult der Tre- und Quattrocentisten einsetzten, haben sie auch formale Anregungen gegeben. Des Kennwortes Präraffaeliten ist niemand schneller müde geworden, als die Väter dieser Kunstbewegung. Schon im Jahre 1851, drei Jahre nach der Gründung der Brüderschaft, wirft Millais die Frage auf, ob der Name überhaupt beibehalten werden solle. Rossetti fertigt eine Dame, die sich erkundigt, ob er der Präraffaelit Rossetti sei, ungeduldig mit dem Bescheid ab: „Madame, ich bin absolut

kein ‚It‘, ich bin nur ein Maler.“ Bei der Absicht, ein eigenes Haus zu mieten, wird beratschlagt, ob das P R B (Pre-Raphaelite Brotherhood) an der Tür angebracht werden solle, und eines der Mitglieder benimmt jeden Zweifel mit der Bemerkung, daß die drei Buchstaben gerade so gut please ring bell (bitte Klingel ziehen) bedeuten könnten.

Wenn sich bei einigen Häuptern der Präraffaeliten auch eine entschiedene Hinneigung zu italienischen Vorbildern nachweisen läßt, so haben sie auch andere Götter neben diesen angebetet. Durch ihren spiritus rector Madox Brown sind sie zugleich auch auf altflandrische wie auf deutsch-nazarenische Kunst gewiesen worden. Es müßte einer besonderen Studie vorbehalten bleiben, die Van Eyk, die Führich und die Botticelli in ihrem Werk zu sondern, und ein beträchtlicher Rest des typisch Englischen würde sich schließlich ergeben. Trotz ihres vielseitigen Heroenkultus trägt jedes Künstlerporträt der Präraffaeliten sein ganz individuelles Gepräge. Fromm wie seine frühitalienischen Vorfahren und mit ihrer naturalistischen Kopistentreue hat Holman Hunt seine christgeborenen Werke ausgestaltet. Millais streifte schnell niederländische Formenenge ab, um seinem echten Malertemperament Freizügigkeit zu gewähren. Rossetti gotisiert in seinen Motiven aus der Dante- und Artuswelt und berauscht sich an Formen und Farbenpracht in seinen venetianischen Frauentypen, die immer zugleich seine mystische Sehnsucht offenbaren. Burne-Jones erfüllt die Linienstrenge des Quattrocento mit der Versonnenheit des modernen Pessimisten. Obgleich Watts mit dem Abglanz venetianischer Hochkunst über seinem national gefärbten Schaffen eine ganz eigene Kunstsprache redete und einsam in seiner Symbolik ragt, hat er in dieser Hinneigung zur Romantik und Mystik gewisse Beziehungspunkte zu der präraffaelitischen Brüderschaft.

ELEONOR F. BRICKDALE — DIE EITELKEIT PUTZT SICH ALS LIEBE

Tatsächlich ist der Gefühlsstrom, der von den Präraffaeliten ausging, so stark gewesen, daß heute noch eine große Anzahl englischer und ausländischer Künstler in diesem Fahrwasser treibt. Erst in jüngster Zeit hat Camille Mauclair ihren Einfluß auf die Künstlerschaft Frankreichs, auf Puvis de Chavanne, Moreau, Aman-Jean, Lévy-Dhurmer, Ménard, Martin und andere nachgewiesen. Er preist diesen wurzelfesten Idealismus in den heutigen Tagen der trivialen Naturabschrift und der Ueberschätzung des Handwerks. Auch der große, einsame Segantini, wie unsere Stassen und Lechter, Behrend und Hofmann sind von jenen Ausstrahlungen mitbetroffen worden. In England selbst beginnen jetzt leise, neue Regungen auf der scheinbar so unveränderlichen Kunstphysiognomie zu erscheinen. Naturalistische Instinkte erwachen, und sie äußern sich in der zurückhaltenden Art des Engländers. Nie wird ein vollständiges Beiseitesetzen des Idealismus den feingebildeten englischen Geschmack befriedigen, aber die Sehnsucht nach Gegenwärtigkeit scheint als Reaktion gegen präraffaelitischen Vergangenheitskult

T. C. GOTCH — HALLELUJA

auf eine Erstarkung der Kunst durch Zufuhr gesunder, neuer Lebenssäfte zu deuten. Muthesius, einer der besten Kenner des englischen Kunstlebens, nennt das Präraffaelitische noch jetzt das Charakteristische im Kunstschaffen des Insellandes. Ueberall begegnen uns die Geister der Madox Brown, Rossetti, Hunt und Burne-Jones teils in ausgesprochener Porträtähnlichkeit, teils mit verwandten Zügen. Die Traditionen der religiösen und romantischen Stoffe und die der dekorativen Formgebung werden pietätvoll gehütet. Im mißverstandenen, wahren Geist der älteren Präraffaeliten gibt sich auch eine kleinere Künstlergruppe ganz archaisierend. Erfreulich ist die Tatsache, daß sich bei manchen Epigonen ein Geist größerer Lebensfreudigkeit regt, und daß präraffaelitische Schaffensgesetze auch auf aktuelle Themen angewendet werden. Jede neue Kunstausstellung drüben lehrt, daß mit vollem Rechte von einer Gruppe der modernen Präraffaeliten gesprochen werden kann.

Es ist immer schwer, die Fülle lebendiger Erscheinungen in ein System zu ordnen. Unvermeidlich ist dabei die Gefahr, mancher Individualität eine gewisse Uniformierung aufzuzwingen, für manche nicht den genau passenden Platz zu wählen. Wir stellen für unsere Ueberschau die große Anzahl der modernen Präraffaeliten je nach dem überwiegenden Einfluß eines älteren Meisters in Gruppen zusammen.

An den Charakterkopf des Ford Madox Brown erinnert das Werk EDWIN AUSTIN ABBEY's. Dieser seit Jahrzehnten in England heimisch gewordene Amerikaner ist der Darsteller der großen Historien. Shakespeare, die Artussage und die Bibel lieferten ihm die Stoffe. Mit einer seltsam gebrochenen Kompositionslinie, pittoreskem Kostüm, kühner Charakteristik und der Palette, die das Rot, Schwarz, Gold und Elfenbein Holbeins nebeneinandersetzt, weiß er Bilder von fesselnd dekorativer Wirkung zu gestalten. Seine realistische Romantik, der die glückliche Beimischung des Humors und der Intelligenz niemals fehlt, neigt zu einer gewissen Theatralik. Aber ein echt dramatischer Puls teilt sich mit, weil seine Schöpfungen stets durchlebt erscheinen. Auch ELEANOR BRICKDALE FORTESCUE hat sich von dem gesunden Geist Madox Browns führen lassen. Das Individuelle sucht sie wie er zu erfassen, erstrebt aparte Wirkung und ist von sozialen Gefühlen beseelt. Wie Abbey ist auch sie nach umfangreicher Schwarzweiß-Tätigkeit von dem Zauber der Farbe besiegt worden. Daher beherrscht sie die Grammatik ihrer Kunst und arbeitet mit höchster Gewissenhaftigkeit. Menschenleid, menschliche Schwächen und Torheiten weiß sie in originellen Visionen voll bewegten Lebens und üppiger Farbenschönheit zur Anschauung zu bringen. GOTCH gotisiert in der Betonung der Vertikale und gruppiert seine nebeneinander aufgereihten Figuren mit mathematischer Gradlinigkeit. Seine singende Kinderschar auf dem Bilde „Halleluja", wie die Frauenwesen des neuen Werkes „Mutterschaft" wirken auf ihrem Goldhintergrund als Kompositionsleistungen naiv. Sie werden lebendig gemacht durch ein mildes aber

JAMES LINTON MADONNA

MARIE S. STILLMAN — AUS DANTES VITA NUOVA

heiter klingendes Farbenkonzert. Es sind alles reizende, lebendige Modelle, die sich einer Künstlerlaune zuliebe den Heiligenschein und mittelalterliche Weihrauchatmosphäre gefallen lassen mußten. SPENCER STANHOPE gehört zu den nicht präcis abzugrenzenden Künstlern. In den scharfumrissenen Gestalten und energischen Farbenkontrasten seines Gemäldes „Der Strom Lethe“ empfinden wir das Vorbild Browns. Er weist jedoch in seinen kirchlichen Wandmalereien auch auf Burne-Jones und Rossetti. In seiner Anhänglichkeit an romantische und religiöse Stoffe, wie in seiner Bevorzugung der primitiven Malmethode der Frühitaliener ist er der ausgesprochene Präraffaelit.

Von besonders schulbildender Kraft hat sich Burne-Jones erwiesen. In ihm fand J. M. STRUDWICK nach langen, tastenden Studienjahren den gesuchten Meister. Aus der Seele eines mittelalterlichen Illuminatoren scheinen seine farbenleuchtenden, zierlichen und innigen Bilder geboren. Gleichviel ob die Liebe zur Musik, die Mythologie oder die Ritterzeit ihn inspirieren, er beharrt in der Ausdrucksweise des italienischen Quattrocento. Burne-Jones' versonnene Jungfrauen mit den nackten Füßchen und den Faltenkanellierungen der Gewänder, seine spitzflügeligen Engel, langgestreckten Kirchstühle und Orgelpfeifen, all sein lotrechtes Beiwerk geben auch seinen Bildern das charakteristische Gepräge. Die mathematische Sparsamkeit der Formgebung und der christlich asketische Geist seines vorbildlichen Meisters lebt in der kostbaren Pinselarbeit dieses weltfremden Malers auf.

Unverkennbar ist WALTER CRANE in seinen Gemälden hierher zu zählen. Er hat als Maler alles Fremde, den Japanismus und das Griechentum, mehr und mehr abgestreift und zeigt sich ganz in seiner spröden Heimatnatur. Seine freischweifende Phantasie gefällt sich in der Erfindung symbolischer Gestalten. Sie entlehnt die Ideen des Mythos und scheut nicht davor zurück, auch mit den verbrauchten Typen der Allegorie zu schalten. Die nebeneinander gereihten Vertikallinien seiner Bildfiguren werden zuweilen von scharfen Diagonalen oder Horizontalen abgelöst. Immer bleibt in dieser Logik der Komposition die Feierlichkeit der Bildwirkung gewahrt, in der keine kraftüberschwengliche Serpentinlinie des Hogarthschen Ideals Raum finden kann. Ein Kolorit ohne elementaren Farbencharakter entspricht in seiner kühlen Tonigkeit dem akademischen Stil des Künstlers. Unverkennbar erstrebt er die Vorbilder

des Botticelli und Burne-Jones und ist der typische Engländer in seinem Patriotismus und in dem Moralpathos seines Kunstschaffens.

Evelyn de Morgan ist eine vornehme Folgerin Burne-Jones. Die gegenwartsflüchtige Gefühlsneigung der Präraffaeliten liegt ihrer Wesensart. Ihr grüblerischer Geist beschäftigt sich mit dem Problem der Vergänglichkeit, mit den großen Enttäuschungen und dem idealen Ringen der Seele. Immer sucht sie dem Kunstinhalt ethische Bedeutung zu verleihen. Obgleich ihr Pinsel in der Formensprache der Florentiner Quattrocentisten redet und oft das pessimistische Angekränkeltsein des Burne-Jones-Einflusses nicht verleugnet, gelingen ihr auch zuweilen Bildausschnitte von der Charakterkraft, der zeichnerischen Finesse und der farbigen Beredtheit der Van Eyk-Schule. Sie wählt auch gern literarische Themen, und es glücken ihr ebenso überzeugende Verbildlichungen ihrer Gedanken, wie sie zuweilen dem Beschauer schwere Rätsel zu lösen gibt. Ihr Kolorit ist von milder Farbigkeit, und sie komponiert ihre Werke teils in der pièces détachées-Manier der Präraffaeliten, teils aus dekorativem Hang in Ueberfüllung des Bildraums. Auch Cayley Robinson, der als echter Romantiker in der Welt der Träume und des Mittelalters lebt, ist hierher zu zählen. In seltsame Formen kleidet er seine seltsamen Gedanken und erscheint primitiv durch die Strenge seines Linienzuges. Ein besonderer seelischer Reiz teilt sich aus seinen intimen Bekenntnissen mit.

Das sinnliche Leben, das Rossettis südländische Blutmischung in die Intellektualität der englischen Malerei einströmen ließ, pulsiert noch stark in einem jüngeren Nachwuchs weiter. Auch die Verzauberung, die er durch seine Dante- und Rittermotive und durch seine üppigen, tiefgründig blickenden Frauenschönheiten ausübte, ist noch nicht gewichen. Seinen Farbengluten, der Intensität seines Gefühlsausdrucks und seinem dekorativen Können strebt man mit vielem Erfolg nach. An die Stelle der intuitiven Poesie und der mystischen Kraft des Meisters ist ein lebendigerer Wirklichkeitssinn, ein Einsetzen des bejahenden Lebenswillens getreten. Byam Shaw, der talentvollste Jünger dieses Kreises, ist die Hoffnung der neuenglischen Künstlerschaft. Aehnlich wie einst Millais hat er bereits in Jünglingsjahren durch einen künstlerischen coup de force Erstaunen hervorgerufen. Er versteht ebenso dekorativ als imaginär zu fesseln, hat Ideen, Farben und Pinselherrschaft. Durch geistreiche und sentimentale Inspirationen interessiert er und ergötzt den auf das Detail gehenden Beschauer durch die naturalistische Zuverlässigkeit seiner Darstellung. Immer atmen wir die Jugendfrische seiner Schöpferkraft. In frühen Tagen hielt ihn der elektrische Puls der Poesien Rossettis so stark gefesselt, daß er Themen des Meisters direkt entlehnte. Sein brillantes Kolorit beweist, daß er des kühnsten Farbenrausches fähig ist. Symbolistische Schöpfungen wie „Liebestand“ oder „Wahrheit“ zeigen, daß er das allzu Geheimnisvolle meidet, obgleich ihm ungewöhnliche Einsicht in Lebensprobleme verliehen wurde. Mit scharfem Beobachterblick und erquickender Offenheit, ohne jeden dekadenten Zug teilt er sich mit, und wir haben kein Recht, Byam Shaw trotz seiner starken Sympathien für die mittelalterliche Romantik der Präraffaeliten gänzlich auf diese Schulformeln festzulegen. Neben ihm ist G. E. Moira, der phantasievolle Schöpfer dekorativer Arbeiten, wie des Wandfrieses im Trocadero-Restaurant zu nennen. Der klassische Mythos, Sage und Legende übten auch stets auf Henry Ryland einen faszinierenden Reiz. Sein Talent betätigte sich jedoch mit Vorliebe in der Komposition weiblicher Phantasieköpfe, die die Reihe verwandter Rossetti-Schöpfungen fortsetzen. Auch Ryland brauchte seinen bestimmten Typ, um inspiriert zu werden. Er ist Meister in der Malerei mädchenhaft blickender Frauenaugen, köstlichen Frauenhaars und blühender Lippen. Aber die sehnsuchtgeschwellte Seele Rossettis ist ihm nicht verliehen, er zielt mehr auf das Gefällige, das er bis zum Süßlichen abschwächt. Während Rossetti in seiner letzten Schaffensperiode seinen düsteren Frauentyp bis zum Dämonischen steigerte, empfinden wir stets vor Rylands Bildern des Malers Ausspruch: „Wenn nur der herbe Realismus des Lebens fortgelassen bleibt, läßt sich schon viel tun, um einen Kopf zu veredeln.“ Feine Tapetenmuster des Hintergrundes, elegantes Beiwerk und sorgfältig studierte Draperien zeigen seine dekorative Begabung. J. W. Waterhouse ist romantisch in seinen Neigungen. Seine Phantasie lockt ihn in das Reich der Mythologie und der Heldensage, zu den Fabelwesen des Wassers, zu feierlichen Orten, wo das Geheimnis des Orakels waltet. Er ist der echte Präraffaelit in der Neigung zu intensivem Seelenausdruck und seltsam sprechender Geste. Blau, Violett und Grün steht auf seinen Bildern zu eigenartig lebendiger und doch etwas kühler Wir-

BYAM SHAW LIEBESTAND

kung zusammen. So erscheint er koloristisch originell, doch sein Stoffkreis fügt dem englischen Kunstschaffen keine Inhaltsbereicherung zu, und seine Formgebung weicht nicht von den Traditionen präraffaelitischer Meister ab. In Rossettis Gedankenkreis bewegt sich auch die zart empfindende MARIE STILLMAN, die selbst Modell zu einem der holdseligsten Frauentypen des Dichtermalers saß. Auch ihr lieferte die mystische Liebeskraft des Dante-Stoffes Bildthemen, und ein wehmutsvoller Sehnsuchtszug zu der Natur Italiens gibt ihrem Schaffen ein gewisses südländisches Gepräge.

Holman Hunts christlich frommer Sinn, seine Aufrichtigkeit und seine große Treue gegen die Natur setzt sich im Streben manchen neueren Künstlers fort. Ein interessanter Trieb vom Wurzelstock der Präraffaeliten ist die junge „Label School", der begabte Mitglieder wie DENIS EDEN und CADOGAN COWPER zugehören. Gründliches, geduldiges Studium der Natur, kein Zurückschrecken vor peinlichen Mühen lautet ihre Vorschrift. Da sich bemerkenswerte Erfindungsgabe und geschickte Pinselführung mit ernster Beobachtung der Wirklichkeit bei ihnen paaren, lassen sich in ihren Arbeiten schnelle Fortschritte erkennen. Nach der frommen Seite graviert häufig auch JAMES LINTON. Er ist etwas glatt und temperamentlos, aber hat sich durch die wohlberechnete Gliederung und äußerste Durcharbeitung seiner Kompositionen als Historienmaler mit Recht große Schätzung erworben. Mehr und mehr scheint der Zug zu klösterlichen Stoffen von ihm Besitz zu ergreifen. Der Mönch, der in seiner Zelle die Madonna malt, die Gottesmutter selbst mit dem Christkinde sind Stoffe, die er neuerdings zur Darstellung brachte. Diesen Seelenbildern gibt er Ausdruck in Gestalten, über denen ein Hauch der Verfeinerung, ein gewisses Salonparfüm schwebt. Er bevorzugt daher für seine Madonna den Pomp der thronenden Fürstin. Er verwendet die kostbaren Thronsitze Bellinis, die strotzenden Fruchtkränze Mantegnas, starrenden Brokat, wie Crivelli ihn liebte, nur die innige Seelenschönheit der alten Meister läßt er außer acht. MARIAN STOKES große Schönheit sind gerade diese Gemütsschätze. Ein eigener Hauch des Mystischen, etwas von der Märchenpoesie des Mittelalters umschwebt ihr Werk. Bauerntum und Märchenglorie liegt wie in Hauptmanns Hannele in dieser eigenartigen Künstlerin gemischt, die ebenso archaisierende wie moderne Züge trägt. Sie hat von den alten flämischen Meistern gelernt und auch die Feinheiten französischer Valeurs studiert. Immer mehr sind dekorative Absichten in ihren Arbeiten zum Vorschein getreten. Der unendliche Fleiß, der aus ihren tiefempfundenen Bildern spricht, berührt besonders sympathisch. Ihre Neigung zu einer vergangenen Zeit gab ihr die Liebe zu der Wiederbelebung einer früheren Technik. In diesem Sinne wie auch in der Andacht und Romantik ihres Fühlens zählt Marian Stokes zu der Gruppe der heutigen Tempera-Maler Englands, die in der überwiegenden Anzahl ihrer Mitglieder präraffaelitischen Traditionen folgen.

JOSEPH E. SOUTHALL — ST. DOROTHEA UND IHRE SCHWESTERN WEIGERN SICH, DAS GÖTZENBILD ANZUBETEN

Seit wenigen Jahren zeigen die Künstler, die sich des Tempera-Mediums auf Grund ihrer Studien des Künstlerbuches des Cennino Cennini bedienen, ihre Werke in einer geschlossenen Kollektion. Sie stellten vorerst in Leighton House und jetzt in der New Gallery aus. Märchengestalten, Barken, die

❧❧❧❧ JOSEPH E. SOUTHALL ❧ AUS
ALADIN UND DIE WUNDERLAMPE

leise über blaues Wasser gleiten, Engel, Märtyrer, die reinen Toren des mittelalterlichen Epos leben in ihrer Phantasie. Wir atmen Klosterluft und den Weihrauch des Marienkultes. Auch diesen modernen Präraffaeliten fehlt die originelle Kraft ihrer Vorbilder. Es sind nur milde Epigonen, aber sie erscheinen sympathisch durch die Lauterkeit ihres Gemütes und den Ernst ihrer Malmethode. Mit erstaunlicher Leuchtkraft wirken die Lokaltöne ihrer Temperafarben. Sie erhalten tatsächlich unter ihrer Handhabung einen so überzeugenden Reichtum des Farbenlebens, daß die weiten Kreise, die diese Bewegung bereits zog, durchaus verständlich sind. An der Spitze dieser Künstler stehen die Dekorativmeister Birminghams SOUTHALL, GASKIN, GERE, wie auch SLEIGH und Miß BUNCE, die den Weg zur Malerei über die Brücke der Buchillustration fanden. Southall, dem auffallendsten Talente unter ihnen, gelingen auch vielfigurige Bilder, die legendarische Stoffe dramatisch gestalten. Er ist der Meister der Zeichnung und tiefer Tonharmonien, aus denen reines Rot, Blau, Grün und Gold wie Edelsteine strahlen. Die typische Ausdruckslosigkeit der meisten Archaisten weicht bei ihm einer nicht unbeträchtlichen Begabung für physiognomischen Ausdruck. Die Quellen seiner Inspiration liegen ganz in der Vergangenheit, bei Vorbildern wie Gozzoli und Pesellino, und Motive für seine Stoffe und Draperien hat ihm Perugino geliefert. Besonders verdienstvoll um diese Bewegung ist auch JOHN BATTEN, der sie als Maler und Schriftsteller eifrig fördert. Die technische Disziplinierung, deren er als Illustrator englischer, keltischer und indischer Sagen und Märchen bedurfte, hat er auf die verwandten Stoffkreise seiner Bilder übertragen.

HENRY RYLAND DER JUNGE ORPHEUS

Wir möchten auch nicht unterlassen, einen genialen Dekorativkünstler wie ANNING BELL hier mit zu nennen, obgleich er weniger aus streng präraffaelitischer Gesinnung schöpfte, als vielmehr die großen Venetianer zu erreichen strebte. Im Sinne eines Meisters, der in all seinen Gemälden und kunstgewerblichen Entwürfen nach würdigem Kunstinhalt und klassischer Formensprache zielte, zählt er zu dem Sammelbegriff, der unserer Ueberschau den Namen gab.

Präraffaelitische Ausstrahlungen haben auch noch so manchen anderen englischen Maler mitgetroffen, der zum Ruhm seiner vaterländischen Kunst tätig ist und sonst gänzlich andere Bahnen wandelt. Ebensowenig wie der Begriff der Präraffaeliten auf eine Formel beschränkt werden kann, lassen sich die modernen Präraffaeliten mit einem einzigen Attribut charakterisieren. Die Tendenz ihres Schaffens ist symbolisch, allegorisch und religiös und ihre Vortragsmanier naturalistisch wie die der älteren Meister. In dem Maße, wie sie es verstehen werden, die Gefühlswerte Rossettis und Burne-Jones mit dem farbensynthetischen Schauen der Reynolds und Gainsborough zu vereinen, wird ihre ernstmeinende Kunst von führender Bedeutung bleiben.

GEDANKEN ÜBER KUNST

Die Kunst gehört keinem Lande an, sie stammt vom Himmel.

Michelangelo

*

Halte dich ans Schöne! Vom Schönen lebt das Gute im Menschen und auch seine Gesundheit.

Feuchtersleben

*

Am hellsten leuchtet der Menschengeist, wo Glanz der Kunst mit Glanz der Wissenschaft sich eint.

Du Bois-Reymond

JOHN BATTEN — DAS ERWACHEN BRÜNHILDES

BILD UND BILDGRÖSSE*)

Von Hermann Esswein

Der freie, schöpferische Trieb, der den geistigen Gehalt des Kunstwerkes herausbildet, muß, um zur Darstellung zu gelangen, um in Erscheinung treten zu können, einen Kampf mit mannigfachen Notwendigkeiten bestehen.

Das Studium der Formen, Farben und Bewegungen, die Uebungen des Auges und der Handfertigkeit stehen unter diesen Notwendigkeiten wohl an erster Stelle, doch treten noch zahlreiche, außerhalb der reinkünstlerischen Tätigkeit liegende Faktoren hinzu, die trotz ihres mehr äußerlichen Charakters von bestimmendem Einfluß auf das Zustandekommen des Kunstwerkes sind. Zu ihnen gehört auch die räumliche Ausdehnung des Bildes, die Bildgröße.

Für den ästhetischen Gesamteindruck des Werkes ist es keineswegs ohne Belang, wie sich diese beiden Faktoren zu einander verhalten. Ein räumlich sehr ausgedehntes Werk muß diese Ausdehnung durch einen entsprechenden geistig-künstlerischen Gehalt rechtfertigen. Ein starkes künstlerisches Vermögen andererseits, eine überquellende Gestaltungskraft, darf sich nicht in ein zu kleines Format zwängen, dessen Grenzen sie alsdann gleichsam mit Gewalt zersprengt. Zur Erzielung des ästhetisch-befriedigenden Totaleindruckes ist es vielmehr unbedingt notwendig, daß künstlerischer Gehalt und Bildgröße des Werkes miteinander in einem harmonischen Verhältnisse stehen, dessen Norm hier festzulegen versucht werden soll. Greifen wir dazu auf die Anfänge der Malkunst zurück, so sehen wir dieselbe als Dienerin einer älteren Kunstübung, die in allerengstem Kontakte mit den realen Lebensnotwendigkeiten steht. Wir sehen die Malerei im Dienste der Architektur.

Der Architekt schuf die Räume und in ihnen die architektonisch gegliederten Wandflächen, die ihrerseits dem Maler die räumliche Ausdehnung seines Werkes, die Bild-

*) Vrgl. den Artikel „Bild und Rahmen" in Heft 12 d. vor. Jahrg.

größe vorschrieben. Diese gegebenen Flächen mit einem Werke auszufüllen, dessen Kunstgehalt nicht kläglich hinter der gewaltigen räumlichen Ausdehnung zurückblieb, konnte nur den Künstlern einer reifen, in sich abgeschlossenen Kultur zukommen. Die großen Fresken, die Wand- und Altargemälde der Renaissancekunst zeigen das Problem, räumliche Ausdehnung und geistigen Gehalt einander die Wage halten zu lassen, im allgemeinen meisterlich gelöst und nur aus Stümperhänden sehen wir in jener Zeit hoher kultureller und künstlerischer Reife Werke hervorgehen, bei denen zwischen Bild und Bildgröße ein Mißklang besteht.

Das Wesen der ganzen mittelalterlichen, sowie des größten Teiles der Renaissance-Malerei war ein an strenge Notwendigkeiten gebundenes, nahezu bedarfskünstlerisches. Nicht nur stellte die Architektur dem Maler die ganz bestimmt umrissene Aufgabe, ihre Flächen gegebenen Maßen entsprechend auszuschmücken, auch der geistige Gehalt jener Malerei war ein gegebener oder doch wenigstens aufs engste mit den Ideenkreisen und der Gestaltenwelt der herrschenden Religion verknüpft.

Was also die Künstlerpersönlichkeit an analytischen, kritischen, individualisierenden und charakterisierenden Trieben angesichts der Beschränkungen durch geistig-religiöse bezw. äußerlich-architektonische, außer-künstlerische Notwendigkeiten unterdrücken mußte und so an Intensivität des künstlerischen Gehaltes verlor, das ersetzte sie durch extensive Qualitäten des Schaffens, durch alle die ästhetischen Vorzüge, welche der früheren mittelalterlichen und einem großen Teile der Renaissancekunst den Charakter einer wesentlich dekorativen Malerei verleihen.

Der gewaltige geistige Umschwung, welcher die Neuzeit einleitete, der in der Erfindung des Schießpulvers und der Buchdruckerkunst, in der Entdeckung Amerikas u. s. w. seine materiellen Korrelate hatte, der als Reformation eine tiefgehende und folgenschwere Wandlung im Gedanken- und Empfindungsleben der Völker anzeigte, konnte auch für die bildende Kunst nicht ohne Konsequenzen bleiben, mußte auch sie vor neue Aufgaben stellen, sie in eine Entwicklung hineindrängen, von welcher auch der Gegenstand unseres heutigen Themas, das Verhältnis von Bild und Bildgröße, nicht unberührt blieb.

Von ihrer südlichen Zentrale, besonders von Italien her, drang die Kunst allmählich nach Norden, allenthalben sich den Verhältnissen und Bedürfnissen anpassend, die sie vorfand. Aus ihrer Gebundenheit an religiöse Ideen mehr und mehr sich lösend, trat die Malerei immer näher an die ihr wesentlichen Probleme heran, wurde immer mehr künstlerischer Selbstzweck, immer mehr Kunst um der Kunst willen. In Länder getragen, deren Leben weniger prunkvoll und öffentlich wie das der italienischen Renaissance, fand sie alsbald auch nicht mehr jene Architektur, als deren Gehilfin sie die gegebenen Flächen mit wohlausgewogenen Kompositionen geschmückt hatte. Das Staffeleibild wurde nun ihre neue Ausdrucksform, durch die sie die Tradition aufrecht erhielt, während eine andere neue Ausdrucksform, die Radierung Rembrandts, als wesentlich neu, einen Weg betrat, der von dieser Tradition hinweg zu neuen Problemen, zunächst zu dem der Beleuchtung führte, ein Weg, der die farbige Malerei erst in jüngster Vergangenheit zu einem vorläufigen Ziel und Höhepunkt geführt hat, zum Impressionismus. Mit der Befreiung der Kunst aus ihrer architektonischen und religiösen Gebundenheit, mit ihrem Uebergang zu der immer allgemeiner werdenden Form des Staffeleibildes, war die Bestimmung der Bildgröße, abgesehen natürlich von den Ausnahmefällen, in denen der Besteller ein bestimmtes Format vorschrieb, dem Künstler anheimgestellt.

Warum ist es nun, fragt es sich, sein freies Ermessen, seine Willkür, nach der er die Bildgröße wählte und wählt? Kann er die zum Erzielen des ästhetischen Eindruckes notwendige Harmonie zwischen künstlerischem Gehalte und räumlicher Ausdehnung aufs Geratewohl der Treffsicherheit seines künstlerischen Instinktes, seinem Geschmack, seinem Raumgefühl etc. überlassen? — Oder, bieten sich ihm feste Anhaltspunkte, zuverlässige Kriterien, nach denen sich seine Bewußtheit richten kann, sein künstlerischer Intellekt, ohne welchen ja auch das genialste Kunstempfinden nichts zu gestalten vermag?

Gerade diese künstlerische Bewußtheit selbst, dies Mitarbeiten der Intelligenz beim Zustandekommen des Kunstwerkes scheint uns die Garantie dafür zu bieten, daß der Künstler, von ihr geleitet, Divergenzen zwischen künstlerischem Gehalte und räumlicher Ausdehnung entgeht, daß er zwischen Bild und Bildgröße das richtige, harmonische Verhältnis trifft.

In der Tat, wo wir auf einem älteren oder modernen Bilde dies harmonische Verhältnis aufgehoben finden, beobachten wir, daß der ästhetische Mangel stets einer Trü-

J. W. WATERHOUSE HYLAS UND DIE WASSERNYMPHEN

bung des künstlerischen Intellektes zuzuschreiben ist, den dann auch ein großer Ueberschuß an Qualitäten der künstlerischen Empfindung nicht wettzumachen vermag.

Der am häufigsten vorkommende Fehler, nämlich der, daß ein geringer geistiger Gehalt und ein unverhältnismäßig großes Format unästhetisch miteinander kontrastieren, sei hier zunächst an Beispielen erläutert und gleichzeitig sei der eine oder andere Fingerzeig gegeben, wie dieser Fehler durch eine richtige Kontrolle von seiten der das Kunstschaffen überwachenden Bewußtheit zu vermeiden wäre.

In vielen Fällen verführt den Künstler die räumliche Ausdehnung seines Darstellungsobjektes zu einem gleichfalls räumlich sehr ausgedehnten Format, dessen geistiger Gehalt dann eben zu kurz kommen muß, wenn der unbedachtsame Künstler einen so kindlich-naiven Charakterisierungsversuch unternommen hat.

Ein Bild „Die Wüste", welches die Immensität, die unendliche Oede seines Gegenstandes dadurch charakterisieren wollte, daß es nichts weiter darstellte, als eine ungeheuer große, gelbe Fläche, den Sand, und eine gleichausgedehnte blaue, den Himmel, dazu einige centimetergroße verlorene Figürchen als „Staffage", eine solche Wüstendarstellung wäre gewiß vollkommen verfehlt.

Eine Marine oder eine Gebirgsdarstellung, nach dem gleichen Prinzip unternommen, ließe in gleicher Weise das Mißverhältnis zwischen Bildgröße und Gehalt des Bildes grell als ästhetisches Manko hervortreten.

Das Beispiel der riesigen, gehaltlosen Wüstenabbildung oder der Marine, die nichts zeigt als Himmel und Wasser, mag ein wenig kraß sein. — Man sehe sich aber nur einmal in unseren Ausstellungen um. Man wird Bilder in Menge finden, die sich von den angezogenen Beispielen wesentlich nicht unterscheiden. Was sie bei übertriebenem Format und mangelndem oder ungenügendem geistigen Gehalte an Stelle des letzteren bieten, sind besten Falles gut beobachtete malerische Valeurs. Hätte aber, fragt man sich, vor solchen räumlich übergroßen, „rein malerischen" Bildern, hätte nicht auch ein Zehntel der verschwendeten Leinwand genügt, um darauf den Nachweis einer guten Schulung des Auges und einer virtuosen Beherrschung der impressionistischen Ausdrucksweise zu bieten? —

Die neuen Errungenschaften der impressionistischen Malweise und die Lehre vom Milieuausschnitt verführen heute manchen zu solchen Verstößen, lassen ihn geneigt sein, anzunehmen, man brauche nur irgend ein Stück Natur, getreu dem optischen Eindruck, den man von ihm hat, auf eine beliebig große Leinwand zu bringen, und das Kunstwerk sei fertig.

So entstehen denn heute fortwährend große Landschaftsbilder etc., deren geistiger Gehalt ihre räumliche Ausdehnung nicht im entferntesten rechtfertigt. Beständig ist man vor solchen Werken versucht, das Zuviel an Uncharakteristischem, bloß Abgemaltem, mit der Schere hinweg zu schneiden. Was bei einer derart resoluten

EJNAR NIELSEN — BILDNISGRUPPE

MICHAEL ANCHER HEIMKEHRENDE FISCHER

Korrektur übrig bliebe, wäre alsdann oft, statt des wahllosen, von keiner künstlerischen Intelligenz kontrollierten Milieuausschnittes, der charakteristische Milieuausschnitt, das Wesentliche des betreffenden Milieus, das, was den Künstler ursprünglich, spontan zu seinem Werke angeregt und um das er alsdann, vielleicht nur, um ein „repräsentables“ Format in die Ausstellung schicken zu können, das Uebrige, Unwesentliche herumgemalt, zum Schaden des Gleichgewichtes zwischen Bild und Bildgröße!

Nach dem Vorhergegangenen dürfte nun klar sein, wonach der künstlerische Intellekt das Verhältnis von Bild und Bildgröße zu regeln vermag, welcher Anhaltspunkt sich ihm bietet, um zu sehen, ob beide Faktoren ästhetisch-befriedigend gegeneinander ausgewogen sind. Diesen Anhaltspunkt findet der Künstler, wenn er sich beim Schaffen stets die Frage vergegenwärtigt: Was ist dem Objekte meiner Darstellung, dem Milieuausschnitte oder dem Vorgange, den ich darstellen will, wesentlich, was charakterisiert denselben? — Oder besser: Wie charakterisiere ich mein Objekt seinem innersten Wesen nach? —

Die Wüste ist nicht schlechtweg „groß“, das Meer nicht schlechtweg „Himmel und Wasser“, das Hochgebirge nicht nur „hoch“! — Die bescheidene Eindrucksfähigkeit des Kindes oder des Wilden, der nur eine sehr begrenzte Anzahl von Ideenassoziationen zu Hilfe kommen, charakterisiert so, nicht aber der denkende Künstler.

Ein Tiergerippe im Wüstensande, der sinnende Blick, die bunte Kleidung und die schlaffe Haltung eines in der Gluthitze erlöschenden Reiters werden die Wüste auf einem viertel Quadratmeter Leinwand oder Papier weit besser als Wüste charakterisieren, als der räumlich übertrieben ausgedehnte, noch so „stimmungsvoll“ gemalte Ausschnitt des Wüstenmilieus, der besten Falles, d. h. exquisite malerische Qualitäten vorausgesetzt, doch nur ein Gefühl von erhabener — Langeweile aufkommen läßt, oder eine sterile Bewunderung des virtuosen malerischen Könnens. —

Soweit es sich um charakterisierende, nicht um dekorative Malerei handelt, glauben wir unserem Thema Genüge getan zu haben. Der entgegengesetzte Fall, daß ein zu kleines Format durch einen zu reichen, allzu üppigen geistigen Gehalt gleichsam auseinander gesprengt wird, sei hier nur noch kurz berührt. Er ist selten genug zu beobachten in einer Zeit, die so arm an Individualitäten und an künstlerischen Neuwerten ist, wie die unsere.

In unserer Zeit, die keine ihr eigentümliche Architektur und darum auch keine zeitcharakteristische dekorative Malerei besitzt, schaffen sich starke Persönlichkeiten ganz von selbst

die ausgedehnten Formate, die sie zum ausgewogenen Vortrag dessen bedürfen, was sie zu sagen haben. Die Erscheinung des modernen Künstlerplakates, soweit es neuwertig, d. h. selbständige Kunstform ist, mag als Beleg dieser Tatsache dienen. Aber auch dort, wo der Könner einem kleinen Formate viel an geistig-künstlerischem Gehalte zumutet, verbürgt eben das Vorhandensein eines hohen und differenzierten künstlerischen Intellektes auch für einen entsprechenden Empfindungsurgrund, welcher der Gestalten- und Ideenfülle der Darstellung derart die Wage hält, daß das Werk trotz überreich belebten kleinen Formates keineswegs den Eindruck der Verworrenheit und Verquältheit macht. Beispielsweise sei hier an die Art Carl Strathmanns erinnert.

So viel steht mindestens fest, daß von den beiden Arten Mißverhältnis, die zwischen Bild und Bildgröße in Erscheinung treten können, die letzterwähnte die am wenigsten unkünstlerische, die hoffnungsvollste ist. Ein Ueberschuß an Gedanken und Gestalten, an Farben und Formen mag immerhin gelegentlich von problematischen und vergrübelten Künstlernaturen in ein zu enges Format gebannt werden. Die Zeit hat in diesem Falle noch immer das Zauberwort gefunden, welches den Bann löste.

Sie ist jetzt dabei, uns in der Form der Affiche die Möglichkeit einer modern-dekorativen, fernwirkenden Straßenkunst zu geben. Vielleicht ist dies der Ersatz für die Entwicklung einer modernen dekorativen Malerei, zu der uns die Architektur unserer Tage keine ehrlichen und zu Neuwerten führenden Wege zeigen konnte.

GEORG BÄUMLER APHRODITE

PERSONAL- UND ATELIER-NACHRICHTEN

DARMSTADT. Die hiesige Künstlerkolonie, die bekanntlich stark zusammengeschmolzen war, bereitet für das Jahr 1904 eine zweite Ausstellung vor, die, nachdem kürzlich J. V. CISSARZ neu eingetreten ist, und nun auch der Münchener Kunstgewerbler PAUL HAUSTEIN einem Rufe hierher Folge geleistet hat, recht interessant zu werden verspricht; jedenfalls herrscht auf der Mathildenhöhe wieder ein reges Leben. [96]

MARBURG. Die Aula der Universität hat durch die soeben vollendeten Wandgemälde von Professor P. JANSSEN, Direktor der Düsseldorfer Kunstschule, einen monumentalen Schmuck erhalten. [97]

BRESLAU. Der Maler HANS ROSSMANN aus München, der die letzten vier Jahre fast ausschließlich für H. Rossner, Zeitz, tätig war, hat einem Rufe an die hiesige Kunstschule Folge geleistet. [89]

MÜNCHEN. Der bisherige Assistent am Antiquarium, Dr. HERMANN THIERSCH, wurde zum Kustos am Museum für Gipsabgüsse klassischer Bildwerke ernannt. [95]

GESTORBEN am 12. Oktober der Architekt Prof. E. F. GIESE in Charlottenburg, ein hervorragender Vertreter des Dresdner Renaissancestils; am 4. Oktober Baurat Dr. ph. OSK. MOTHES in Dresden, bekannt durch den Bau und Restaurierung von Kirchen, Schlössern und Burgen. [98]

• RUDOLF MAISON •
KAISER FRIEDRICH-
DENKMAL FÜR BERLIN

ETTORE TITO AUFGEHENDER MOND

DENKMÄLER

MÜNCHEN. Im alten Nationalmuseum waren die Entwürfe für Brunnen am Kosttor- und Isartorplatze ausgestellt, im ganzen siebenundachtzig Arbeiten. Für Entwürfe zum Brunnen am Kosttor erhielten die Bildhauer DÜLL und PETZOLD und für eine Skizze zum Brunnen am Isartor K. KILLER je den ersten Preis. [102]

FLENSBURG. Im Stadtparke wurde von schleswig-holsteinschen Patrioten dem General Freiherrn von Wrangel ein Denkmal, ausgeführt von AD. BRÜTT, errichtet. [105]

BERLIN. Am 18. Oktober erfolgte die Einweihung der vor dem Brandenburger Tore errichteten Standbilder Kaiser Friedrichs, das AD. BRÜTT geschaffen hat, und das seiner Gattin Viktoria, das FRITZ GERTH seine Entstehung verdankt. [106]

RHEINSBERG. Am Eingang des Schloßparkes wurde ein Denkmal Friedrichs des Großen, eine 2,40 m hohe Bronzestatue auf einfachem Granitsockel, ausgeführt vom Berliner Bildhauer G. ELSTER, aufgestellt. [103]

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

BERLIN. Nachdem KONSTANTIN SOMOFF mehrere Jahre hindurch mit seinen Werken in den Ausstellungen der Berliner Sezession Aufsehen erregt, lag es nahe, einmal eine größere Uebersicht über sein Schaffen zu bieten. Der *Salon Paul Cassirer* hat sich dieser Aufgabe unterzogen und seinen immer vorzüglichen Ausstellungen mit der Vorführung einer annähernd hundert Nummern umfassenden Kollektion von Schöpfungen des interessanten russischen Malers eine neue und reizvolle Note eingefügt. Es ist unmöglich, die Arbeiten Somoffs zu sehen, ohne daß man sich Th. Th. Heines erinnert. Eine gewisse Verwandtschaft der beiden Künstler ergibt sich sogleich aus der ihnen gemeinsamen Vorliebe für Biedermeiermotive, sei es für Bilder, sei es für zeichnerische Dekorationen. Das kapriziöse Spielen mit der Nüchternheit, das raffinierte Verfeinern des Philisterideals bereitet dem Russen wie dem Deutschen Freude. Somoff ist aber noch weiter im Stil zurückgegangen, ins Rokoko, während er andererseits verschmäht, sich mit der unerfreulichen Gegenwart so auseinanderzusetzen wie Heine. Zudem ist die Tendenz seiner Kunst wesentlich anders geartet als die seines deutschen Kollegen. Er wirkt nur als geistvoller Spötter, als Mann, der über den Dingen steht, während Heine selbst in humorvollen Momenten noch als bitterer Satiriker erscheint, dem trotz seiner cynischen Art sich zu äußern, die Sache oft sehr nahe geht. Und offenbar ist Somoff die sinnlichere Natur. Er kokettiert geradezu mit der Unanständigkeit, und wenn er nicht so entzückend witzig wäre, könnte man, auch ohne prüde zu sein, nach dieser Seite manches gegen ihn einwenden. Nicht wenige seiner Arbeiten wirken wie posthume Illustationen zu den Werken von Crébillon, Louvet oder Casti. Somoff ist ein künstlerischer Polyglott mit einer besonderen Neigung für das Französische. Boucher, Fragonard, Audran, Fessard, Cochin scheinen in seinen Vignetten, Culs de lampe und Illustrationen aufzuleben. Aber auch Chodowiecki, Longhi, Ingres und sein Landsmann Fedotow haben auf ihn gewirkt. Jedenfalls ist Somoff von einer unvergleichlichen Vielseitigkeit. Bald malt er in der miniaturhaften Art gewisser Rokokomaler verführerische Boudoirscenen,

bald liefert er ein kleines Porträt von Puschkin und Illustrationen zu dessen Werken, die man, stünde nicht die Jahreszahl 1899 darauf, einem Künstler um 1830 herum geben würde, dann zeichnet er Umrahmungen für Theaterzettel, die Madame Dubarry oder Marie Antoinette bestellt haben könnten. Auf der anderen Seite zeigt er sich wieder als ein durchaus modern empfindender Landschafter und als Porträtmaler von größter Wandlungsfähigkeit. Besonders zu bewundern bleibt Somoffs Erfindungsgabe. Er ist nie um ein Motiv für eine Illustration oder ein Bild verlegen. Allerdings sucht er seine Vorwürfe immer nur auf der Sonnenseite des Lebens. Zwischen den Taxuswänden von Versailles, wo Liebesbotschaften hin- und hergehen, und das Rendezvous das wichtigste Ereignis des Tages bildet, in den Parks von Pawlowsk und Zarskoi-Selo oder auch im Luxembourg-Garten und im Jardin de Paris, wo die Natur spricht oder das Großstadtleben seine lustigsten Blüten entfaltet. Obgleich unter Somoffs ausgestellten Werken dieses Mal kein so eindrucksvolles Werk vorhanden ist, wie seine vielbewunderte blaue Dame in der vorjährigen Ausstellung der Berliner Sezession, so fehlt es doch nicht an Arbeiten, die ihn auch einem Unvorbereiteten als höchst interessanten Künstler erscheinen lassen. Vor allem fallen zwei Porträts auf; das eine, Fräulein Ostruomoff in dunkelgrünem Kleid und schwarzer, mit einer violettroten Schleife geschmückten Blouse, auf einem dunklen Sessel vor Grau. Es ist gemalt in einer stark zeichnerischen Art, die an Ingres denken läßt, sehr fein, sehr anmutig, vielleicht ein wenig porzellanern in der Farbe. Das andere Bildnis stellt ganz en face eine Dame in schwarzem Kostüm mit großem Hut, mit blondgefärbten Haaren, mit lächelnden und gemalten Lippen, mit schönen, ringgeschmückten Händen dar. Während jenes erste Porträt glatt gemalt ist, macht sich in diesem eine flotte und elegante, lockere Pinselführung bemerkbar. Obgleich viel Hübsches in Einzelheiten vorhanden ist und das Ganze recht gut wirkt, möchte man als Beweis von Somoffs feiner Kunst doch vielleicht das aquarellierte kleine Bildnis einer Dame in violettem Kleide höher stellen, die an einem sonnigen Tage im Schatten eines Parkweges steht. Somoff hat eine Vorliebe für den Zusammenklang von Grün und Blau. Seine hübschesten Arbeiten hier sind darauf gestellt: Die »Courtisanen«, die geputzt in einem Pariser Gartenrestaurant sitzen und auffordernde Blicke werfen, die liebenswürdige Rokokoscene »Die Botschaft«, das Reifrockmärchen »Ludmilla im Zaubergarten« und die sentimentale Biedermeierei »Liebende Herzen«. Es ist unmöglich, auf beschränktem Raum einen zureichenden Ueberblick zu geben über die amüsanten Einfälle dieses amüsanten und mondainen Malers. — Man kann sich allerdings nicht leicht einen größeren Unterschied denken als den zwischen dieser zierlichen und liebenswürdigen Kunst und der monumentalen und ernsten Max Liebermanns, der hier als Frucht seiner diesjährigen Tätigkeit fünf neue Bilder zeigt. Jedes davon hat seine eigene Schönheit. In zwei Landschaften meint man eine Rückkehr zu dem Liebermannschen Stil der achtziger Jahre zu bemerken, nur daß alles freier, größer und bewußter ist. Die eine Landschaft stellt eine graue Villa in einem Garten vor, die andere eine Parkallee; beide von großem Reichtum des Kolorits, der um so überraschender ist, als Liebermann mit ganz wenigen Farben, hauptsächlich mit einem nach Grau neigenden Grün, gemalt hat. Ein »Reiter« am Strande möchte ebenfalls an frühere ähnliche Leistungen erinnern, ist aber ebenfalls stärker und lebhafter in der Farbe. Mit einer Wiedergabe seines »Ateliers« scheint Liebermann beweisen zu wollen, daß er das, was man an Vuillard, Bonnard und anderen jüngeren französischen Impressionisten bewundert, auch kann. Der rote indische Teppich auf dem Boden des Ateliers, die lichtblau gestrichene Eisenkonstruktion des Oberlichtes, der lachsfarbene Ueberzug eines Sophas, auf dem zwei schwarzgekleidete lesende Damen sitzen, die graue, mit Studien und gerahmten Photographien bedeckte Wand, die Staffelei, ein Spiegel, in dem man den Künstler im weißen Arbeitsjacket malen sieht, das mit Malgerät und Pastellkasten belegte Podium geben ein so fröhliches Ensemble von Farbenflecken, wie man es nur je bei Vuillard gesehen hat, und doch ist wieder das Besondere von Liebermann, der große Zug und der Respekt vor der Wirklich-

AUGUST NEVEN DU MONT BILDNIS DER FRAU VON W.

keit darin, Eigenschaften, die der Franzose nicht hat oder doch zuweilen zugunsten gewisser Wirkungen unterdrückt. Die stärkste Bewunderung aber verdient von Liebermanns Arbeiten das Bildnis einer jungen und schönen blonden Dame, die mit übereinandergelegten Händen, ein wenig vornübergebeugt in einem Sessel sitzt. Man sieht daran, welch ein eminenter Zeichner der Künstler ist und mit wie wenigen Mitteln er die feinsten malerischen Wirkungen erzielen kann. Mit vollendeter Meisterschaft ist dieses Porträt heruntergemalt. In der Haltung die äußerste Natürlichkeit. Und wie wundervoll die Hände! Um die Schönheit des zarten Teints und eine gewisse Mattigkeit des Blickes herauszubringen, hat der Künstler einfach die stark aufgetragene Farbe im Gesicht fortgekratzt, was man freilich nur bei der Betrachtung aus nächster Nähe wahrnimmt, und worüber nur ein Pedant sich entrüsten wird. LEISTIKOW läßt neue Landschaften aus Berlins Umgebung sehen. Er weiß in dieser immer noch neue Reize zu entdecken und gibt in dem Bilde einer Villa in Neubabelsberg, deren neue weiße Mauern und rote Dächer aus dem hellen Grün eines jungen Gartens im Glanz der untergehenden Sonne hervorleuchten, eine besonders ansprechende Probe seines Talents. Danach wäre noch eine Schilderung von »Kornfeldern« zu rühmen. Eine verkleinerte Wiederholung, die LOUIS TUAILLON von seiner prächtigen, vor der National-Galerie aufgestellten »Amazone« gemacht, hat beinahe den Wert einer Originalarbeit, da der Künstler sie selbst geschaffen und die Gelegenheit benutzt hat, den Widerspruch des Stils, der in dem großen Werk zwischen dem naturalistisch gehaltenen Pferd und der stark übersetzten Erscheinung der Reiterin besteht, auszugleichen. Von FRITZ KLIMSCH findet man die Bronzebüste des Professors Binding, eine Leistung, die zwar den Einfluß Rodins erkennen läßt, aber doch tüchtig genannt zu werden verdient und jedenfalls den Künstler in guter Entwicklung zeigt. Der Salon Cassirer hat in seinem Aeußeren übrigens eine Aenderung erfahren. Der frühere Oberlichtsaal ist ein wenig verkürzt und ein zweiter solcher Saal angebaut worden. Die Ausgestaltung beider Räume hat v. d. Velde besorgt. Ein niedriges, sehr fein gegliedertes Paneel in hellem Eichenholz umzieht die Wände, die mit einem delikaten grauen, leicht gemusterten Stoff bespannt sind. Die Bilder sehen auf diesem Hintergrund prachtvoll aus und erhalten durch eine geschickte Ueberleitung des Oberlichtes auf die Wände eine vortreffliche Beleuchtung. HANS ROSENHAGEN [94]

BUDAPEST. Die Saison für Kunst hat einen regen Anlauf genommen. In kurzem Nacheinander zwei Ausstellungen, denen die Enthüllung von DONAT'S Elisabeth-Denkmal vorangegangen. In Börtfa, einem Kurorte, welchen die unglückliche Königin mit ihrem Besuche und längerem Aufenthalte auszeichnete, wurde derselben ein Monument errichtet. Julius Donát verleiht der sitzenden Figur einen intimen Reiz, welcher all seine Werke charakterisiert. In *Nemzeti-Szolon* ist eine Kollektion MARGITAY'scher Bilder ausgestellt, welche

EUGEN HEIM — EIN LIED

LUDWIG DETTMANN SOMMERABEND

jene Werke umfaßt, die von dem bekannten Künstler während der letzten drei Jahre produziert wurden. Neben kleineren Stücken, welche das auf Fleckwirkung gerichtete Streben des Künstlers verraten, macht sich auf einer größeren, *Pagen* betitelten Leinwand eine höhere Konzeption wahrnehmbar. Im *Künstlerhause* hinwieder gelangte der Nachlaß des jüngst in München verschiedenen Orientmalers FRANZ EISENHUT zur Ausstellung, wie wir bereits im vorigen Hefte ankündigten, welche auch durch in Privatbesitz befindliche Bilder dieses Meisters bereichert wurde. Eisenhut-Skizzen, gesammelt während seiner Orientreisen, sind durchwegs Farben- und Valeurstudien, welche auf das feine Farbenverständnis des Meisters hinweisen. Dieselben wurden in der Tat gleich am ersten Tage der Ausstellung von Amateuren aufgekauft. B. L. [83]

CHEMNITZ. In der städtischen Vorbildersammlung ist eine Ausstellung von einigen zwanzig Originalradierungen von ANNA DUENSING, einer ehemaligen Schülerin von Wilh. Feldmann, eröffnet worden. [104]

HEIDELBERG. Die neuen Kunstvereinslokalitäten in der Stadthalle wurden am 11. Oktober mit einer Sonderausstellung Heidelberger Künstler eröffnet. Neben Professor WILHELM TRÜBNER, der sich mit zwei lebensgroßen Reiterbildnissen eingestellt hat, sind noch die Maler MEESER, MARX, BARTELS, HERZOG, SCHMITT und WEISSER mit sehr nennenswerten Arbeiten vertreten. W. [87]

ELBERFELD. Eine Ausstellung farbiger Kupferstiche und Radierungen im städtischen Museum ist am 18. Oktober eröffnet worden. Dieselbe umfaßt die ganze Entwicklung dieses Kunstzweiges und ist infolge des Entgegenkommens einiger Privatsammler und der General-Verwaltung der Kgl. Museen in Berlin ungemein reichhaltig. U. a. sind allein 300 Nummern moderner französischer Radierungen vorhanden. [88]

WIEN. Die Wiener Sezession hielt am 15. Oktober ihre erste Monatsversammlung nach dem Sommer ab, in welcher das Programm für den bevorstehenden Winter beschlossen wurde. Demnach wird die Sezession in der kommenden Saison drei Ausstellungen veranstalten: im November-Dezember die Kollektivausstellung GUSTAV KLIMT, im Januar-Februar eine Ausstellung fremdländischer Künstler und im Frühjahr die Oesterreichische Ausstellung. Die Internationale wird, ähnlich wie im vorigen Jahre die Impressionisten-Ausstellung, ein bestimmtes künstlerisches Programm verfolgen und ausschließlich aus Kollektionen geladener Künstler bestehen. Die Oesterreichische Ausstellung wird die neuen Arbeiten der ordentlichen Mitglieder der Sezession enthalten. [91]

DRESDEN. Der Hauptvorstand der Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft (zur Zeit ist Dresden Vorort) schreibt, nachdem ihm von der Reichsregierung die Organisation der deutschen Kunstabteilung in St. Louis übertragen wurde, habe er alle Schritte getan, welche nötig waren. An die sechsundzwanzig Lokalgenossenschaften ist am 10. September ein Anschreiben ergangen mit genauen Angaben über Jurywahlen, Einlieferungszeit u. s. w.

Zur Zeit sieht man der Bildung der Juries (Lokal- und Zentraljury) und der Aufstellung der Listen jener Kunstwerke entgegen, die aus öffentlichen und Privatsammlungen gewählt werden sollen. »In Bezug auf die künstlerische Ausgestaltung der sehr umfangreichen Räume in St. Louis steht der Hauptvorstand in Unterhandlung mit einem unserer hervorragendsten Architekten, dem der Hauptsaal und das Vestibül zugedacht ist. Die anderen Räume werden an die erprobtesten Kräfte verteilt. Ueber Transport und Versicherung der Kunstwerke gehen die Verhandlungen ihrem Abschluß entgegen. In einer Sitzung des Hauptvorstandes, welcher der Herr Reichskommissar beiwohnte, wurde kürzlich das wichtigste in Bezug hierauf festgestellt.« [90]

HAAG. Die »Hollandsche Teeken-Maatschappij« hat Mitglieder in Paris, London, Rom, Berlin etc. und steht unter der Aegide des greisen JOSEF ISRAELS. Man ist angenehm überrascht, eine gewisse Auswahl in den ausgestellten Aquarellen, Pastells und Zeichnungen getroffen zu sehen, so daß man die 120 Nummern mit Ruhe und Genuß beschauen kann. Zum ersten Male begegnen wir JOS. ISRAELS auf einer Ausstellung und gleich mit vier großen Bildern, von denen drei zu dem Besten gehören, was wir von ihm kennen. Wirklich meisterhaft in der Technik und aufrichtig empfunden sind seine »Ankerdragers«; prächtig die grüngraue Farbe des Wassers, überzeugend Bewegung und Ausdruck der Männer, fühlbar der Druck der Last, die sie schleppen. Von dem Sohne des großen Künstlers, ISAAK ISRAELS (Amsterdam), figuriert ein einziges Bild »Stickerinnen«, ein echtes Produkt des Großstadt-Hinterhauslebens, brutal realistisch, lebendig, kräftig und persönlich. MAX LIEBERMANN's »Hotel Hamdorf« und »Huizer Vrouwen« sehen sehr zahm daneben aus. G. H. BREITNERS (Zandvoort) »Bouwerei« ist äußerst unruhig und unklar in den Umrissen; W. WITSEN (Amsterdam) zeigt eines seiner Spezialmotive, ein schönes Grachtenbild, das sicher jeder Holländer gern besitzen möchte. Von H. W. MESDAG sehen wir mehrere Seestücke, keines aber so gut wie das auf der Ausstellung im Städtischen Museum zu Amsterdam. M. BAUER, dessen morgenländische Vorwürfe hier sehr geschätzt, wohl überschätzt werden, imponiert uns viel mehr in seinen Radierungen. Von POGGENBEEK und GABRIEL, von WEISSENBRUCH und PAUL RINK sind trauerumflorte Bilder ausgestellt. Die Landschaften der drei ersten sind äußerst schwach, sie dürften kaum dazu beitragen, den Namen ihrer Künstler zu verherrlichen. Von Rink dagegen sehen wir mit Befriedigung ein paar Fischersköpfe, lebendig ausgehauen, dummschlau, unsympathische, aber naturgetreue Typen. In der Landschaft JAN v. ESSEN's (Haag) können wir schöne Fortschritte konstatieren; nicht Monumentales zwar, aber träumerisch weich, feucht und grün, wie die holländische Landschaft wirklich ist, mit schlängelndem Wasser durchzogen, so baut er Wiesen und Gehölze auf. Von THERESE SCHWARTZE sehen wir ein Kinder- und ein Männerporträt, Aristokratienköpfe — im Hofgeschmack entworfen. HUBERT HERKOMER's zwei Bilder können wir nur eben erwähnen, während wir die Verkörperung einer südafrikanischen Legende, »Die gefangene Maldonada« von JOHN M. SWAN (London) mit Interesse betrachteten, ebenso wie die Studie seines Jaguars. Als Stilleben wollen wir nicht vergessen, W. E. ROELOF's JR. (Haag) recht appetitliche Fische zu nennen. H. N. [82]

DANIEL STOCKER KIRKE

KUNSTLITERATUR

John Ruskin. Wege zur Kunst IV. Aratra Pentelici. Vorlesungen über die Grundlagen der bildenden Kunst. Aus dem Englischen übersetzt von Theodor Knorr. Mit 3 Tafeln. (Straßburg, J. H. Ed. Heitz [Heitz & Mündel]. 2½ M.)

Der verständnisvolle Uebersetzer dieser Ausgabe charakterisiert in seiner Vorbemerkung durch ein Zitat aus Lessings Hamburger Dramaturgie die Art und das Wesen Ruskins ausgezeichnet. Sehr erfreulich berühren die zum Teil starken Kürzungen des Originals. Ruskin gewinnt dadurch für uns, denn manches ist im Original doch zu breit dargestellt. Es ist ein gutes Zeichen für unsere Zeit, daß ein Mann wie Ruskin, der durch den Reichtum und die Eigenart seiner Empfindungen und Gedanken uns nachdenklich macht, so viel gelesen wird. Ruskin mag jedoch wohl gegenwärtig etwas überschätzt werden — jedenfalls sollte jeder, der ihn so gern liest, auch unseres feinsinnigen Landsmannes, Lothar von Kunowski, Schriften lesen. Seine Sprache ist noch schöner, und so viel Wohlgefälligkeit wie aus Ruskins Schriften spricht nicht aus diesen. E. W. B.

Redaktionsschluß: 24. Oktober 1903. Ausgabe: 7. November 1903.
Für die Redaktion verantwortlich: F. SCHWARTZ.
Verlagsanstalt F. BRUCKMANN A.-G. — Druck von ALPHONS BRUCKMANN. Sämtlich in München.

GRAF LEOPOLD VON KALCKREUTH

STUDIE

GRAF KALCKREUTH SELBSTBILDNIS (1902)

GRAF LEOPOLD VON KALCKREUTH

Die Schriftsteller, die über die Kunst ihrer Zeit berichten wollen, haben einen schweren Stand — namentlich in Deutschland. Von den Künstlern werden sie gewöhnlich als ein notwendiges Uebel betrachtet und von den Kunstgelehrten als entartete Wildlinge des eignen edlen Stammes. Uns fehlt leider der critique d'art der Franzosen, der den Künstlern ein Kamerad ist, und dessen Name auch den gelehrtesten Forscher bezeichnet. Vielleicht sind unsere Schriftsteller selber schuld daran. Denn, wenn sie ihre Aufgabe darin erblicken, daß sie den Künstlern Zensuren schreiben, so dürfen sie sich nicht wundern, wenn man ihnen wenig gewogen ist. Wer wäre wohl gebildet, geschmackvoll und gerecht genug, um unter hundert verschiedenen Talenten einem jeden das Seine zuerteilen zu können! Die Unparteilichkeit des Urteils ist selbst der Geschichte gegenüber streng genommen kaum möglich. Nur zu oft ist das tugendhafte Aufheben, das hier von ihr gemacht wird, nichts weiter als eine artige Maske. Ganz undenkbar ist sie aber gegenüber den Erscheinungen der Gegenwart, vollends wenn von Kunst die Rede ist. Das Kunstwerk ist nun einmal, um einen hübschen Ausdruck Lichtwarks zu gebrauchen, das Werk einer liebenden Seele. Wie will man es verstehen, wenn man nicht mitzulieben vermag?

Gesteht der Schriftsteller es indessen getrost ein, daß er auf ein objektives, allgemein gültiges, ästhetisches Urteil verzichte, so sieht er eine dankbare Aufgabe vor sich. Was ein Künstler an sich bedeute, kann er nicht ermessen, was er künftigen Jahrhunderten einmal sein wird, braucht ihn wenig zu kümmern.

Aber was er ihm und seiner Zeit bedeute, das sagt ihm sein Gefühl. Die Werke unserer ernsten Künstler sind nicht so leicht zu erschöpfen. Ein jeder, der ihnen mit empfänglicher Seele naht, kann Neues aus ihnen entnehmen, das er aussprechen darf. Vermutlich wird ja auch die Nachwelt vor allem danach fragen, was der Künstler seinen Zeitgenossen bedeutet habe.

Leopold Kalckreuth ist in einem Künstlerhause herangewachsen. Sein Vater, der Graf Stanislaus, ist der älteren Generation wohl bekannt als einer der beliebtesten Landschafter seiner Zeit. Das Gebiet, das er liebte und ausschließlich kultivierte, war das Hochgebirge. Er hat es oft bereist, in der Schweiz, in Deutschland, in Frankreich und Spanien. Manche seiner Bilder waren zu ihrer Zeit berühmt — heute sind sie es nicht mehr. Schließlich zog er seine Kreise enger und malte, wie so mancher andere, eigentlich nur noch ein Bild, das sich einer besonderen Popularität erfreute, eine Alpenlandschaft, in der sich ein vom Widerschein der sinkenden Sonne erglühender Schneegipfel erhob. Selten wohl ist in einer Künstlerfamilie der Sohn dem Vater so unähnlich gewesen wie es Leopold Kalckreuth war. Er hat keine Alpenglühen gemalt, überhaupt nie etwas von dem, das der Bildungsphilister schön findet. Er hat sich nie wiederholt und ist so wenig Spezialist, daß einer, der von einem neuen Kalckreuth hört, unmöglich wissen kann, was für ein Bild das sein wird, ob ein Interieur oder eine Landschaft, ein Porträt oder eine Schilderung aus dem Leben. Höchstens könnte man einiges sagen, was das Bild nicht sein wird, nichts Geflunkertes, nichts Theatralisches, nichts, das sich über den Wolken abspielt.

Als eine vielseitig tätige, nach vielen Richtungen anregende und doch einfache, fest in sich beschlossene Persönlichkeit steht Kalckreuth jetzt vor uns. So wirkt er seit einer Reihe von Jahren. Und doch hat auch er sich erst finden müssen. Es gibt frühe Bilder und Zeichnungen von ihm, bei denen man sich ebensosehr, vielleicht mehr noch an diesen oder jenen, als an den heutigen Kalckreuth erinnert fühlt. Das war die Zeit, als die Eindrücke der Weimarer und Münchener Studienjahre den Werdenden beherrschten, als er — vielleicht unbewußt — einen gewissen Anschluß an das Publikum suchte. Und wie begreiflich ist das, wer suchte als Künstler nicht nach einer Gemeinde verstehender Wesen, nach Menschen, deren Beifall ihm den Widerhall der eignen Schaffensfreude gäbe! Nun, Kalckreuth hat sie damals nicht gefunden. Und eigentlich ist er darum auch nicht so sehr zu bedauern, denn diese Erstlingswerke waren seine bedeutendsten nicht. Es gibt aus dieser Zeit ein Gemälde von ihm, das er „Herbst“ genannt hat. Da sitzt ein junges Weib schmerzvergessen betend oder träumend vor einem einsamen Heiligenbild. Und noch ein anderes Gemälde habe ich aus jener Zeit gesehen: einen alten Fischer, der seine lebensmüden Glieder auf einer Bank ausruht und sehnsüchtig aufs Meer hinausschaut. Der Titel des großen Bildes hieß: „Kann nicht mehr mit“. Viele Leute waren hiervon sehr ergriffen. In einem solchen Bilde fanden sie nicht nur Malerei, sondern auch die Illustration zu einem Stück

GRAF LEOPOLD VON KALCKREUTH STUDIEN (1883)

Menschenschicksal, das sie in ihrer Phantasie weiterspinnen konnten. Vielleicht vergaßen sie über diesem Fabulieren die Malerei, aber das störte sie gar nicht, denn sie waren es von den Genrebildern her gewöhnt, die sie am meisten liebten.

Zu den Bildern, die Kalckreuth ein paar Jahre später gemalt hat, fanden die Leute weniger leicht einen Weg. Die großen Leinwände kamen in eine Ausstellung, wurden irgendwo aufgehängt, das Publikum ging an ihnen vorbei oder blieb höchstens stehen, wenn es Stoff zu einer witzigen Bemerkung gefunden zu haben glaubte. Gewiß hat damals auch mancher Kenner die strenge Bemerkung gefällt, daß es ganz ungerechtfertigt sei, zur Darstellung so einfacher Gegenstände ein so großes Format zu wählen. Und doch waren diese ungeliebten Bilder gerade die, in denen Kalckreuth sich selbst gefunden hatte. Es wiederholte sich bei ihm dasselbe Schauspiel, das man bei jedem ernsten Künstler im letzten Menschenalter erlebt hat: Um das beste zu erreichen, zu dem er berufen war, mußte er sich zunächst von allem, was Publikum heißt, verabschieden. Er mußte vereinsamen, um fern von dem Geschrei der Menge vereinzelte neue Freunde zu gewinnen.

Bezeichnend ist es dabei, daß Kalckreuths Kunst sich vollendete, nachdem er einen Hausstand gegründet hatte. Es gibt Künstler, denen die Familie zur Fessel wurde, in der sie erlahmten, andere, deren starke Natur die Familie zwar ertrug, aber doch nur, um sich in ihrer Kunst von ihr zu befreien. Kalckreuth hat umgekehrt seine Freiheit im engsten Kreise der Seinen gefunden. In den Bildern, die er von seiner Gattin und seinen Kindern gemalt hat, ist alles von ihm abgefallen, das nicht ihm allein gehört hätte. Und diese Bilder sind vielleicht seine besten. Sie sind voll der allerfeinsten Beobachtung. Da ist keine Bewegung, kein Blick der Augen, der nicht Ausdruck wäre. Nichts ist leer in diesen Bildern. Und doch sehen sie aus, wie die Einfachheit selbst, so einfach, wie die Natur, die sich in einem liebenden Auge spiegelt. Ja, man hat das Gefühl, wenn Bilder wachsen könnten wie Blumen, so müßten sie so aussehen. Nebenbei sei bemerkt, daß hier scheinbar zufällig einige von den feinsten koloristischen Wirkungen vorkommen, die Kalckreuth je erreicht hat, z. B. in dem Kindertheater, wo die Söhne in Bettlaken gehüllt mit pathetischer Gebärde eine antike Tragödie aufführen, und in der reizenden Skizze, die ein Töchterchen in dem Flitterstaat einer spanischen Prinzessin à la Velazquez zeigt. Darin, daß Kalckreuth hier den Charakter der improvisierten Maskerade hervorhob, hat er fein den Anschein vermieden, als wollte er mit Velazquez in dessen eigner Sprache rivalisieren.

GRAF LEOPOLD VON KALCKREUTH „HERBST“ (1884)
Photographieverlag der Photographischen Union in München

Ein anderer bedeutsamer Darstellungskreis

in Kalckreuths Kunst umfaßt das Leben der Feldarbeiter in der neuen Heimat, die er durch seine Vermählung in Schlesien fand. Wenn von solchen Bildern heutzutage die Rede ist, so drängen sich einem unwillkürlich abgenutzte Klischees von Worten und Begriffen auf. „Armeleutemalerei" ist ein solches, geprägt von einem verständnislosen Feinde moderner Kunst. „Der große Bauernmaler Millet, der selbst ein Bauer war", erscheint am Horizonte. Indessen Wortklischees passen höchstens auf Leute, die selber nichts anderes als der Abklatsch fremder Muster sind. Wer sie auf einen ernsten Künstler anwendet, macht diesen und sich selbst gemein. Seine Bedeutung beruht ja eben darin, daß er etwas Neues, Einziges zu offenbaren hat — sich selbst. Und wenn ein solcher einer Idee Ausdruck verleiht, die zu seiner Zeit in der Luft schwebt, so ist nicht er der Bereicherte, sondern jene Idee ist es, da sie mit dem Stempel seines Ebenbildes neu geprägt wurde.

Wer heutzutage die lange Reihe der Kunstwerke überblickt, die auf alle Weise die Nöte und Freuden des Arbeiterstandes verherrlichen, der meint wohl, hier handle es sich um eine sentimentale Herablassung der oberen Schichten der Gesellschaft zum Proletariat. Das trifft auch auf manche Fälle zu, beispielsweise auf die Arbeiterbilder aus der Mitte des verflossenen Jahrhunderts. Oder man könnte eine sozialistische Propaganda in künstlerischer Vermummung wittern. Auch dafür ließen sich Beispiele genug, namentlich aus der Literatur nennen. Der feiner Empfindende wird sich aus verschiedenen Gründen schwerlich mit dieser oder jener Art von Kunst befreunden, denn beide sind infiziert von unkünstlerischen Elementen. Es gibt aber noch eine dritte Erklärung für diese Proletarierkunst, und sie trifft gerade auf ihre besten Denkmale zu. Sie drücken die Sehnsucht des Künstlers nach der *Einheit des Volkes* aus, die uns verloren gegangen ist. Es ist nicht wahr, daß der Dichter mit dem König gehen müsse. Freilich gehört der Künstler als Schaffender einer kleinen Gemeinschaft, zu der alle zählen, die auf den geistigen Höhen der Menschheit stehen, aber als Gebender verlangt er *ein Volk*, das dankbar seine Gaben empfängt. Doch wo soll er dieses Volk suchen? Wo findet er seine würdigsten Vertreter, die Menschen, die einfach genug wären, um ihn zu verstehen? Ueber die Schichten der Gesellschaft, die ihm am nächsten liegen, haben ihn die Ausstellungen genugsam belehrt. Dort hatte er ja das witzige Publikum gefunden, das für Raffael schwärmte und den Kitsch beförderte. Da ist es denn kein Wunder, wenn mancher Künstler sich für diese Gesellschaft nicht zu begeistern vermag, wenn er in seinem Verlangen nach ursprünglicher empfindenden Menschen in die Tiefen der Volksschichten hinabgreift, um sich von dort seine Vorbilder zu holen. So wie er sie darstellt, erscheinen sie freilich verwandelt. Die Bauern Millets und die Minenarbeiter Meuniers sind nicht mehr die ungeschlachten, nur zu oft von schwerster Arbeit deformierten Gestalten der Wirklichkeit, sie sind Heroen ihres Geschlechtes. Aehnlich hat auch Kalckreuth seine Tagelöhner gemalt, ähnlich und doch ganz anders. Ihm sind nicht, wie Millet, die Menschen nur Teile

GRAF LEOPOLD VON KALCKREUTH STUDIE (1885)

GRAF LEOPOLD VON KALCKREUTH

»MARIE« (1888)

einer groß empfundenen linearen Komposition. Sie sind bei ihm auch nicht, wie bei Meunier, nur die Träger einer pathetischen Gebärde. Er weiß sie eigentümlich zu beseelen und offenbart darin im Gegensatz zu den beiden großen Romanen einen Zug des träumenden deutschen Wesens. Sehen wir uns eines der frühesten dieser Bilder an.

GRAF KALCKREUTH STUDIE (um 1891)

An einem segenschweren Kornfeld schreitet ein junges Weib vorbei, selbst ein Bild des Segens und der Kraft. Wie sie ernst und rüstig einhergeht, würdig im Gefühl der nahenden Mutterschaft, ist sie mehr als eine Erscheinung des Alltags. Die Zufälligkeit ihres geringen Menschenschicksals ist zum Symbol für alle erhoben. Und das ist geschehen ohne große Gebärde, allein durch malerische Mittel. Der oberflächliche Beschauer könnte meinen, das alles sei nur gerade so abgemalt. Es ist für unser Publikum beschämend, daß die Prüderie an diesem ernsten, fast weihevollen Gemälde Anstoß genommen hat.

Wenn aber gewisse Fanatiker der reinen Malerei hierin das verrufene „literarische Moment“ erblicken, so verkennen sie, wie mir scheint, den Künstler und sein Recht. Man verdammt mit gutem Grunde die Darstellung geistreicher Einfälle, die mit der Malerei als solcher nichts zu tun haben und sich sehr viel besser mit Worten ausdrücken ließen. Sie sind das beliebte Hilfsmittel der unglücklichen Malerpoeten, die damit dem Publikum über die Minderwertigkeit ihrer Kunst hinweghelfen. Bei Kalckreuth indessen geht das leise angedeutete symbolische Element rein in der Malerei auf, indem es ihren monumentalen Charakter steigert. Der Zufall wollte es, daß Kalckreuth unter seinen schlesischen Modellen eines fand, das für solche Bilder ausgezeichnet paßte, eine greise Tagelöhnerin, die im Charakter wie im Aeußeren etwas Ungewöhnliches hatte. Durch ihr im übrigen rohes Wesen ging ein mystischer Zug. Sie war mit dem zweiten Gesichte begabt und muß in ihrer Erscheinung von einer gewissen animalischen Würde gewesen sein. Vor ein paar Jahrhunderten hätte man sie vermutlich als Hexe verbrannt. Kalckreuth hat sie oft gemalt, so oft, daß er schließlich die drohenden Gefahren der Wiederholung zu befürchten begann. Ihr Tod verschaffte ihm daher eine gewisse Erleichterung. Zu den Bildern, auf denen diese Alte erscheint, gehören z. B. „Die Fahrt ins Leben“, „Das Alter“ und vor allem das große Triptychon, das einen Höhepunkt in Kalckreuths Lebenswerk bezeichnet. Es feiert in dem ernsten Dreiklang seiner Teile das Schicksal des Weibes, dessen Leben Mühe und Arbeit gewesen ist. Auf dem linken Flügelbild erscheint eine kleine Aehrenleserin, halb Kind, halb Jungfrau, die auf dem Stoppelfelde steht, ein Bündelchen der gesammelten Aehren in den Händen. Auf dem rechten Flügel sehen wir das gereifte Weib, die Mutter, die mit kräftigen Armen den schweren Korb mit Kartoffeln heimträgt, ihren Anteil an der Ernte. Und im Mittelbilde sitzt die Greisin vor ihrer Haustür. Mit der Versunkenheit der alten armen Leute, die nicht gelernt haben, zu denken, blickt sie vor sich hin. In den wenigen Gestalten, die so eng vom Rahmen umschnitten sind, daß für überflüssiges Beiwerk schon der Platz fehlt, liegt wieder eine Fülle von liebevoller Beobachtung. Der weiche,

verträumte Ausdruck in Miene und Haltung des Mädchens, der mit der Herbigkeit der jungfräulichen Glieder kontrastiert, die schwere Anstrengung des muskulösen Weibes und die Müdigkeit der untätigen Greisin, es ist alles von tiefster Wahrheit. Daß jede Sentimentalität fehlt, macht das Bild um so ergreifender. Doch warum ist hier die Form des Triptychons gewählt? Man könnte sagen, der Stoff habe sie verlangt, wenn man nicht eher annehmen müßte, daß umgekehrt die Beziehung zwischen den drei Gestalten hergestellt sei, um sie in einem Triptychon vereinigen zu können.

Es ist wahr, auch andere Maler und gerade solche, die Kalckreuth künstlerisch nicht allzu ferne stehen, z. B. Segantini, Uhde, Mackensen, haben Triptychen gemalt. Weshalb greifen diese Meister einer neuen Naturwahrheit auf das Schema des mittelalterlichen Altarschreins zurück? Haben die Leute recht, die hierin nur eine Laune der Mode erblicken oder den Wunsch, in dem Einerlei der Ausstellungssäle Sensation zu machen? Auch hier wollen wir eine andere Erklärung versuchen. Wenn die grundsätzlichen Gegner der modernen Malerei immer wieder darüber lamentieren, daß heutzutage nur Studien gemalt würden, so liegt in dieser grotesken Uebertreibung immerhin ein Körnchen Wahrheit. Wir wollen es uns nur nicht gern eingestehen, weil wir uns der vielen Errungenschaften der neuen Kunst erfreuen. Wir sind dankbar dafür, daß man uns nicht mehr die faden Bonbons der Genremalerei, die lächerlichen Schaugerichte der Historienmalerei vorsetzt, wir genießen gesunde Nahrung in den Bildern, die uns Menschen und Natur mit einer früher nur geahnten Wahrheit und Kühnheit schildern. Fast aber scheint es, als habe die Kunst einen zu hohen Flug genommen. Malerei und Plastik wollen Welten für sich umfassen. Man spricht davon, daß ihre Werke allein, losgelöst von jeder Umgebung, betrachtet werden müßten. Aber liegt darin nicht ein verhängnisvoller Irrtum? Nicht die weitere Trennung der Künste tut uns not, sondern vielmehr ihre Synthese. Das Bild, die Skulptur, sind doch keine Dinge an sich. Sie müssen irgendwo ihren Platz haben. Aber von rechtswegen sollten sie eben nicht „*irgendwo*“ stehn und hängen, sondern im organischen Zusammenhang mit einem Raume, den sie berufen sind zu schmücken. Dazu gebrauchen wir jenes Gemeinsame, das in der Antike, in der Gotik, zuletzt noch im Rokoko, die Erzeugnisse aller bildenden Künste miteinander verband. Man nenne es, wie man mag, vielleicht am allgemeinsten und besten: Stilgefühl. Und nun will es mir scheinen, als ob unsere Maler in dem Verlangen nach jener höheren Stileinheit zu dem architektonischen Gerüste griffen, das ihre Vorgänger aus der letzten Epoche eines großen organischen Stils ihnen zurückgelassen haben. Nur können sie sich noch nicht dazu entschließen, auch die Konsequenz zu ziehen, das Gemälde, mit dem sie das Gerüst füllen, zu diesem und zu einer weiteren — wenigstens gewünschten — Umgebung in deutliche Beziehung zu setzen. Um recht deutlich dessen inne zu werden, was hier fehlt, genügt ein Hinweis auf ein neuerdings besonders viel genanntes altes Triptychon, Dürers Baumgartneraltar.

Kalckreuth f. 93.

GRAF LEOPOLD VON KALCKREUTH STUDIE

GRAF KALCKREUTH STUDIE (1893)

die „Aehrenleserinnen“, die „Wetterwolken“ in der Karlsruher Galerie, verlangen in ihrer großen Linienführung eine entsprechende harmonische Gestaltung des umgebenden Raumes. Gleichwohl wirken sie lebendig wie Schilderungen persönlicher Erlebnisse. Und damit berühren wir einen Grundzug in Kalckreuths künstlerischem Charakter. Er gehört durchaus nicht zu denen, die zugunsten eines hohen Stiles irgend etwas von der Frische opfern, mit der sie die Natur empfinden. Ferner sagte ich es bereits, daß er kein Spezialist sei. Nur die kleine Welt des eignen Hauses wird ihn immer beschäftigen, weil sie ein Teil seiner selbst ist und mit ihm lebt und wächst. Sonst hat keine Umgebung ihn je in Fesseln geschlagen. Er ist vom Schicksal bisher hierhin und dorthin geführt. Wo es ihm wohl war, da hat er mit offnem Sinn und Herzen

Wie Dürer ihn gemalt hat und wie er jetzt Gott sei dank wieder vor uns steht, ist er durchweg von kräftiger Gliederung. Das farbenprächtige bewegte Mittelbild hebt sich doppelt wirksam zwischen den dunklen Seitenflügeln mit den scharfumrissenen Rittergestalten auf schwarzem Grunde hervor. Eine spätere Zeit, welche die Bedeutung dieses Rhythmus nicht mehr begriff, deckte gelassen den schwarzen Grund mit Rößlein, Bäumen und allerlei Beiwerk zu, so daß sich hinter dem dreiteiligen Rahmen eine Malerei von gleichförmiger Wirkung fortspann. Eben dieses schien unserm Publikum indessen zu gefallen.

So wenig nun unsere zeitgenössischen Triptychenmeister sich auf die strenge raumschmückende Kunst der alten Deutschen verstehen, so gibt es doch einige unter ihnen, bei denen man deutlich ein architektonisches Element spürt. Zu ihnen gehört Kalckreuth. Gemälde wie „Die Fahrt ins Leben“, der „Sommertag“, „Das Alter“, der „Dengler“,

GRAF KALCKREUTH STUDIE (um 1893)

tiefe Eindrücke empfangen und ihnen in seiner Kunst Denkmäler errichtet. Doch sobald seine Phantasie keine neue Nahrung mehr erhielt, ist er andern Aufgaben nachgegangen. Die schlesische Ebene, so vielfach und mächtig sie auf ihn gewirkt hat, beschäftigt ihn nicht mehr. Das Leben in Karlsruhe und Stuttgart hat ihm die süddeutsche Landschaft nahe gebracht. Ganz andere Eindrücke empfing er hier von einem bewegten Gelände, von beackerten Höhenzügen und friedlichen Tälern, über die eine alte Kultur ihre lieblichen Bilder gesponnen hat. Wie Kalckreuth sich mit dieser Welt abfinden wird, vermag ich noch nicht zu sagen. Jüngst sah ich in seinem Atelier eine riesige Landschaft von Waldenburg, einen weiten Ausblick über ein sonniges, reich bebautes Hügelland. Es wirkte wie ein idyllisches Epos, behaglich, freundlich und doch monumental. Vielleicht malt er uns einmal eines von den schwäbischen Dörfern, die sich so friedsam an sanften Hängen ausbreiten. Inzwischen lernten wir mit Erstaunen ihn auch als Schilderer großstädtischen Treibens kennen in dem Bild vom Stuttgarter Schloßplatz, das auf der Berliner Sezessionsausstellung 1901 erschien. Kalckreuth paßte diesmal vortrefflich in das Milieu des kleinen Charlottenburger Kunsttempels hinein. In seiner pikanten Skizze lebte etwas vom Impressionismus eines Degas.

Interessant ist es, zu beobachten, wie eine so unabhängige Natur, wie die Kalckreuths, sich mit einer gegebenen Aufgabe abfindet. Er wurde nach Hamburg gerufen, um die Sammlung von Bildern aus jener Stadt durch einige Beiträge zu vermehren. Freilich hatte man ihm vernünftigerweise die Freiheit der Wahl gelassen, aber immerhin, sollten es Bilder aus Hamburg sein, aus einer ihm bisher fremden Umgebung. Er wählte den Hafen und malte ferner zwei Bildnisse hervorragender Männer, von Justus Brinckmann und Chrysander, dem merkwürdig vielseitigen Herausgeber Händels. Die Hafenbilder bereiten eine Ueberraschung. Ein anderer — und keiner besser als Carlos Grethe — hätte am Hamburger Hafen die Fülle des Lebens geschildert, die ein jeder hier sucht und die ihn überwältigt. In Kalckreuths Seele wirkten vielleicht die friedlichen Eindrücke des Flachlandes weiter, als er nach Hamburg kam. Er vermied es, sich in das Gewirr der dunstigen, von tausend Düften geschwängerten Atmosphäre hineinzubegeben, wählte statt dessen einen Standpunkt, der den Ueberblick über weite ruhige Wasserflächen gewährte, und ließ das bunte Treiben in der Ferne ahnen. Ganz gewiß hat er damit der Darstellung des Hafens eine neue Seite abgewonnen. Und das ist bei einem oft geschilderten Gegenstande immer eine künstlerische Tat. Ob er sich damit den Beifall der Hamburger gewonnen hat, ist freilich eine andere Sache. Man müßte es ihnen schon zugute halten, wenn sie in Kalckreuths Gemälden einige der populären Züge des Hafenbildes, auf das sie alle stolz sind, vermissen.

GRAF LEOPOLD VON KALCKREUTH NACHTWÄCHTER (1893)

Die beiden Bildnisse dagegen werden sie gewiß ebenso einmütig wie freudig als Gnadengeschenke des Genius empfangen haben. Sie gehören zu den Meisterwerken, die jede Kritik entwaffnen. Kalckreuth hat in ihnen eine Aufgabe gelöst, deren wir uns leider entwöhnt

GRAF LEOPOLD VON KALCKREUTH
MUCKI MIT PUPPE (1895)

GRAF LEOPOLD VON KALCKREUTH — WEIHNACHTEN (um 1895)

haben, indem er die Persönlichkeit inmitten der Attribute ihrer Wirksamkeit schilderte. Früher war das durchaus üblich. Im achtzehnten Jahrhundert geschah es mit umständlicher prächtiger Feierlichkeit und zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts mit jener Nüchternheit, der wir jetzt einen neuen pikanten Reiz abgewinnen. Dann kamen die bösen Zeiten des Interregnums für den guten Geschmack, und als man wieder anfing das Bildnis als eine der höchsten künstlerischen Aufgaben zu behandeln, da war man so von den Feinheiten des Kolorites eingenommen, daß man alles Beiwerk aus diesen Harmonien in Schwarz und Weiß, in Rosa und Grau als störend verbannte. Nun, Kalckreuth zeigt uns hier, daß man sich damit eine unnötige Beschränkung auferlegt hat. Seine Bilder entsprechen den höchsten Anforderungen an eine feingestimmte einheitliche Farbenwirkung und sind dabei doch gerade in ihren Accidenzien, voller Ausdruck und Charakter. Die Porträts könnten als Gegenstücke gelten. Brinckmann erscheint sprechend, lebendig, inmitten japanischer Kostbarkeiten seines Museums, als wollte er uns etwas darüber mitteilen. Der alte Sonderling Chrysander dagegen steht im Schlafrock in seiner Werkstatt, ein Händelmanuskript vor sich und mißt den Beschauer mit strengem Blicke, als wollte er fragen, wieso er zu der Ehre des Besuches käme. Wer möchte hier irgend etwas entbehren, wer wäre nicht z. B. dankbar für die andern beiden alten Sonderlinge, die wir als die Gehilfen des Meisters auf dem Chrysanderbilde noch mit in den Kauf bekommen? Um solche Porträts malen zu können, muß man freilich Menschen vor sich haben, die den Absichten des Künstlers entgegenkommen, und die damit einverstanden sind, daß sie ausnahmsweise einmal als Modelle betrachtet werden. In anderen Bildnissen waren Kalckreuth die Grenzen freilich enger gesteckt. Aber nie hat er darum der Eitelkeit Konzessionen gemacht, nie um des Effektes willen von der Ehrlichkeit, die eine seiner besten Eigenschaften ist, etwas geopfert. Indem er einzelne Züge seines Vor-

GRAF LEOPOLD VON KALCKREUTH — ETTA BEIM VESPERN (um 1897)

bildes, die ihm psychologisch bedeutsam zu sein schienen, hervorhob, hat er natürlich nur sein vornehmstes Recht gebraucht.

Kalckreuth ist seit einer Reihe von Jahren als Lehrer, zeitweilig auch als Direktor, an deutschen Akademien tätig. Man kann daher fragen, ob er ein Mann der Schule sei.

Um sich einer künstlerischen Partei mit bestimmt formuliertem Programm anzuschließen, dazu ist Kalckreuth nicht einseitig genug. Er ist Pleinairist insoweit es heute jeder Maler ist, der der großen Bewegung des letzten Menschenalters nicht den Rücken gekehrt hat. Aber er ist keiner von denen, die der alte Böcklin mit verhaltenem Ingrimm die Abmaler zu nennen pflegte. Es regt sich in ihm deutlich jenes dekorative Gefühl, das, wenn nicht alles trügt, die nächste Entwicklungsphase unserer Kunst beherrschen wird. Und um die Natur nur als Licht- und Farbenspiel zu empfinden und darzustellen, dafür ist Kalckreuth zu sehr Deutscher. Der Franzose, dem jene Außenseite alles ist, und mancher Deutsche, der ihm nachfolgt, hat gleich ein ironisches Lächeln bereit, wenn einer noch etwas mehr geben will, als den berühmten coin de la création vu à travers un tempérament. Lassen wir sie! Wir sind nun einmal Deutsche, sind geneigt, Menschen und Dinge liebevoll zu beseelen, uns gilt die Form in der Kunst soviel, als sie Ausdruck eines Charakters ist, wir lieben das Einzelne, weniger weil wir kleinlich sind, als weil wir nach immer neuer Bereicherung des Ausdrucks suchen. Wer mit Kalckreuth, der diese Eigenschaften besitzt, nicht einverstanden ist, der werfe ihm vor, daß er ein Deutscher ist.

Dabei ist es merkwürdig, daß die besondere Veranlagung Kalckreuths auf einem Gebiete liegt, auf dem man mit Recht den Deutschen nicht allzuviel zutraut. Wir gelten allenfalls als gute Zeichner, meist nur als gute Illustratoren etwelcher Geschichten oder tiefsinniger Einfälle. Kalckreuth aber ist ein *Maler* im eigentlichsten Sinne. Ja, er ist sogar immer mehr Maler geworden, er ist es jetzt in dem Maße, daß z. B. seine Zeichnungen und graphischen Arbeiten wie Gemälde wirken oder wie Vorarbeiten zu Gemälden. Als ausdrucksvolle und pikante Linienführung waren vielleicht einige frühe Zeichnungen Kalckreuths seine besten. Dies nebenbei. Für die vorbildliche Bedeutung, die Kalckreuth in unserer Zeit hat, ist es nicht das wesentlichste, in welcher Form sich seine schöpferische Kraft am stärksten äußere. Nicht die künstlerische Begabung ist vorbildlich und lehrbar, sondern der Gebrauch, der von ihr gemacht wird. Und dabei kommt es ebensosehr darauf an, was der Künstler *ist*, wie darauf, was er leistet.

Im künstlerischen Charakter Kalckreuths scheint mir der hervorragendste Zug seine Ehrlichkeit zu sein. Bei einem Künstler bedeutet diese Tugend darum doppelt viel, weil er feineren und mannigfaltigeren Versuchungen zur Unehrlichkeit ausgesetzt ist als irgend ein anderer Sterblicher. Die Rücksichten auf das Publikum und hohe Protektion, das ehrgeizige Verlangen unter den Genossen eine Rolle zu spielen oder auf der Ausstellung Sensation zu machen, nahen drohend oder lockend wohl jedem Künstler und flüstern ihm zu, anders zu arbeiten als wie Neigung und Gewissen es ihm vorschreiben. Wie mancher arme Teufel ist da unterlegen — mußte unterliegen, wenn er leben wollte. Die einen leiden schwer daran, die andern, denen das Glück hold war, wissen gar nicht einmal mehr, wie verlogen sie sind. Und diese können gefährlich werden. Sie müssen einen Mann wie Kalckreuth hassen, denn er verkörpert ihr verleugnetes besseres Gewissen. Dabei muß man nur nicht glauben, daß die Gunst der äußeren Umstände es Kalckreuth immer leicht gemacht habe, auf wohlhabende Mäcene zu verzichten. Wie sehr dabei auch wohlgesinnte Kollegen den Künstler verkennen, dafür nur ein Beispiel! Ich hörte einmal einen namhaften Maler Kalckreuth tadeln, weil er so manches Bild nicht genügend durcharbeite und vollende. Er erblickte darin eine sträfliche Nonchalance. Aber für wen schafft denn ein Maler, wenn nicht in erster Linie für sich selbst, zu seiner eigenen Befriedigung? — Und ist es nicht wieder ein Zeichen jener Ehrlichkeit Kalckreuths, wenn er den Pinsel aus der Hand legt, nachdem er das ausgedrückt hat, worauf es ihm ankam? — Fertigmachen? — Schön — für sich selbst, aber nicht fürs Publikum!

Die Ehrlichkeit vereinigt sich bei Kalckreuth mit Schlichtheit und jener angeborenen Vornehmheit der Gesinnung, die das Kleinliche übersieht, weil sie es nicht kennt. Rechnen wir dazu die gute Gabe des Humors, so begreift es sich, wenn die Jugend, die in seine Kreise tritt, ihn liebt und verehrt. Er ist ihr ein Vorbild und Erwecker ihrer besten Kräfte, selbst wenn er sie nicht unmittelbar unterweist, durch das Beispiel seines ganzen Wesens.

GUSTAV PAULI

GEDANKEN ÜBER KUNST

Man schätzt nur das, was auf gleicher Stufe mit der eigenen Anschauungsweise steht und man eben einsehen kann. Für das, was darüber hinausgeht, fehlt einem jeder Maßstab. *Arnold Böcklin*

*

Echte Kunst kann sich nur auf dem Boden des Handwerksmäßigen aufbauen. *Wilhelm Leibl*

GRAF LEOPOLD VON KALCKREUTH »JOHANNES«, EIN SOHN DES KÜNSTLERS (1898)

❧ ❧ GRAF LEOPOLD VON KALCKREUTH ❧ ❧
BILDNIS DER GATTIN DES KÜNSTLERS (1899)

PERSONAL- UND ATELIER-NACHRICHTEN

KARLSRUHE. Professor H. BILLING hat im Auftrage des Stadtrats eine Skizze für einen auf dem Stephansplatze zu errichtenden monumentalen Brunnen ausgearbeitet. [100]

POSEN. Professor KÜHNEMANN, bisher außerordentlicher Professor in Bonn, wurde zum Rektor der Akademie ernannt. — Der Kunstmaler KRZYZANOWSKI, Direktor des polnischen Kunstvereins, wurde von hier ausgewiesen. [99]

VENEDIG. Die Jury der internationalen Kunstausstellung hat an folgende Künstler große goldene Medaillen verteilt: E. CLAUS, G. LA TOUCHE, J. LAVERY, FR. VON LENBACH, R. SCHRAMM-Zittau, A. ZORN, J. ZULOAGA, F. S. TITO, F. BIALETTI und D. TRENTACOSTE. [121]

KIEL. Bildhauer Professor W. HAVERKAMP erhielt vom Kaiser den Auftrag, ein Krupp-Denkmal auszuführen, eine überlebensgroße Bronzestatue auf einem Granitpostament, das seinen Platz vor dem Gebäude des kaiserlichen Jachtklubs finden soll. [127]

KOPENHAGEN. Der Maler Peter Kroyer ist in einer Nervenheilanstalt untergebracht worden; sein Befinden ist zur Zeit sehr unbefriedigend, doch hoffen die Aerzte, den Künstler wiederherstellen zu können. [112]

DARMSTADT. Prof. FRIEDRICH AUGUST V. KAULBACH aus München hat hier die Ausführung eines lebensgroßen Porträts der Zarin begonnen. [120]

MÜNCHEN. Das Kultusministerium hat dem Prof. W. v. RÜMANN endgültig die Oberleitung über die sämtlichen Bildhauerklassen der Kgl. Akademie der bildenden Künste übertragen. [129]

GESTORBEN: Am 16. Oktober in Bekes der Maler MATYAS JANTYIK, neununddreißig Jahre alt, bekannt durch seine ungarischen Genrebilder und historischen Kompositionen, darunter zwei Wandgemälde im Sitzungssaal des neuen Parlamentsgebäudes in Budapest; am 21. Oktober der Maler und Illustrator FRIEDR. GAREIS in Wien; am 26. Oktober in Budapest nach langem Siechtum JOH. FADRUSZ im Alter von neunundvierzig Jahren, einer der genialsten Bildhauer und Schöpfer der bedeutendsten Denkmäler Ungarns.

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

AMSTERDAM. Die »*Vierjährliche Ausstellung*« im Städtischen Museum ist eine internationale, und sie vereint gleichzeitig ein Aufgebot nationaler Kräfte, das fast unabsehbar ist. Ueber achthundert Einsendungen sind zu verzeichnen, — leider aber ist sehr wenig Hervorragendes zu erwähnen! Die Einsendungen fremder Nationen weisen klangvolle Namen auf, allein es will uns bedünken, als ob man mehr zufällig Bereites, als wirklich Vollendetes geschickt hätte, so zusammengewürfelt wirken die aufgehängten Oelbilder. A. P. LASZLO (Budapest) hat im allgemeinen nicht den Beifall des ehrlichen holländischen Kunstgeschmackes und interessiert mehr durch die Schönheit seiner Modelle (Porträt der Baronin Wolf) oder die Rangstellung derselben (Porträtstudie von Papst Leo XIII.). *Glasgow* ist ziemlich stark vertreten. Ein paar saftige Landschaften von JVES R. BROWN, ein »Schottisches Tal« von A. K. BROWN, ein »Schottischer Fischerhafen« von EUG. DEKKERT verdienen mehr Gnade in den Augen der Holländer. Es ist eine der ihren verwandte Kunst. Merkwürdig viel Uhde-Anhänger — oder sagen wir Nachahmer — sahen wir auf dieser Ausstellung: B. DE HOOG (Haarlem) in seinem »Mittagsmahl«, CARL V. BERTRAB (Cronberg) in seinem »Tischgebet«, H. J. MÉLIS (Charlois) »Der erste am Tisch«, ihnen allen scheint es Uhde mehr oder weniger glücklich angetan zu haben. »Die Mithrasgrotte« von M. WIELANDT (Karls-

GRAF LEOPOLD VON KALCKREUTH — KINDER AN DER LAMPE (1900)

GRAF LEOPOLD VON KALCKREUTH — DER DENGLER (1900)

ruhe) versucht sich in Böcklinschen Glutfarben. Recht verlegen machten uns die Einsendungen der Düsseldorfer, fast durchgängig zahme Backfischliteraturbilder. Ein kräftiges Menageriebild von Prof. P. MEYERHEIM (Berlin) macht uns wieder lebendig. Aber weder Prof. F. BRÜTT's (Cronberg) »Christus Victor«, noch zahlreiche andere Einsendungen repräsentieren das Ausland würdig. Recht merkwürdig und in seinem großen Umfang sehr anspruchsvoll wirkt das Hauptstück des Triptychons »Rheingold« von H. LUNS (Brüssel), der, wie wir früher bereits berichteten, stark zum Dekorativen neigt. Von einheimischen Künstlern sei die verdienstvolle Arbeit von Frau S. BISSCHOP-ROBERTSON (Haag) erwähnt, deren kraftvoll sicherer Strich an Breitner erinnert, und die in Zeichnung und Farbentönen eine wirkliche Persönlichkeit verrät. (Ein prächtiges Bildchen sahen wir auch von ihr im Museum Boymans zu Rotterdam.) Ein hübsches Landschaftsbild finden wir von JO. KOSTER (Zwolle), die auch im Pastell mit einem erwähnenswerten Kinderbild vertreten ist, das allerdings bei dem ziemlich schwierigen Problem der Harmonie der rosa Gesichtstöne mit den etwas blaurosa Tönen des Kleides einigermaßen in Konflikt gerät. Auffallend durch seine grell beleuchteten und doch zarten Farben ist das »Sommeridyll« von W. MARIS (Haag), einem Sohn des berühmten Jab Maris. Ein wirklich schön getöntes, vornehmes Schiffsbild gab H. W. MESDAG (Haag), zu dessen braunen Werten das jugendlich ungestüme »Hafenbild« von J. H. v. MASTENBROEK (Rotterdam) in scharfem Kontrast steht. Wir zögern nicht, ihm jedoch den Vorzug vor allen anderen gleichen Motiven zu geben. F. HART NIBBRIG ist neben BREMAN der einzige und der stärkere Pointillist. Fast japanisch schattenlos stehen seine Umrisse da. Vergessen wir nicht der Einsendung des kürzlich leider so jung verstorbenen PAUL RINKS (Edam): »Braut und Bräutigam in Vollendam«, ein fast lebensgroßes und lebenskräftig hingesetztes Bild, in großen Zügen und etwas matten Farben. Weniger stark scheint uns sein zweites Bild »Kinder buiten«. Die beiden Hauptvertreter des holländischen Porträts haben wir schon besser gesehen als diesmal. JAN VETH (Bussum) zeigt acht Porträts, aber nur eines, das Bild eines Knaben (mit italienischer Landschaft als Hintergrund) mit eigentümlich hellen sprechenden Augen, weiß uns zu fesseln. Auch THERESE SCHWARTZE's Bild des Herrn Staats Forbes, London u. a. ist nicht stärker. Durch seine Farbengebung fällt uns JAN SLUITERS (Amsterdam) auf. Er dürfte sich viel mit dem Studium von Jordaens beschäftigt haben. Mehr als die Oelbilder wissen im allgemeinen die Pastelle, Aquarelle und Zeichnungen zu interessieren. Sehr im Vordergrund steht Prof. H. v. BARTELS (München) und F. v. LEEMPUTTEN

GRAF LEOPOLD VON KALCKREUTH

ABEND IN DER EBENE (um 1900)

GRAF LEOPOLD VON KALCKREUTH HAFENARBEITER AUF DER ELBE (1901)

(Antwerpen) mit einem Aquarell. JAN V. OORDT weiß in seinen beharrlichen Vogel- und Froschidyllen schließlich doch die Aufmerksamkeit zu erregen, und man kann ihm Fleiß und zarte, gewissenhafte Ausführung nicht absprechen. Sehr packend sind sechs Radierungen von ALBERT BAERTSON (Gent), sowie ein Aquarell »Le soir dans la ville«. Ihm macht nur F. SCHMUTZLER (Wien) und ISMAËL GENTZ (Berlin) einigermaßen den Rang streitig. Unter den Skulpturwerken ist mehr durch Umfang auffallend JULES V. BIESBROECK (Trouchiennes lez Gand) mit seinen »Fahnenträgern«, TOON DUPUIS (Haag) jedoch durch eine kräftige Bronzegestalt »Würfelspieler«. Auch seine Porträtbüste des Malers H. W. Mesdag ist erwähnenswert. CHARLES V. WIJK ist wie immer mit seinen bekannten Typen gut vertreten. Die von der Gemeinde zur Verfügung gestellte *goldene Medaille* erhielten: Prof. HANS V. BARTELS (München), TOON DUPUIS (s'Gravenhage), HEINR. HERMANNS (Düsseldorf), J. MENDES DA COSTA (Amsterdam), LOUIS W. VAN SOLST (s'Gravenhage) und JAN VETH (Bussum).

H. N. [81]

DRESDEN. *Sächsischer Kunstverein.* Der eben erschienene Bericht auf das Jahr 1902 weist eine Mitgliederzahl von 2260, mithin einen weiteren Rückgang um 100 Mitglieder nach. Die Ausstellung des Kunstvereins war im Sommer 1903 wegen der Sächsischen Kunstausstellung geschlossen, wird aber am 15. November wieder eröffnet. Im Jahre 1902 waren im Kunstverein 2959 Kunstgegenstände aus 71 Orten ausgestellt, darunter 1249 aus Dresden, Meißen und Umgegend, 382 aus Weimar, 378 aus München, 337 aus Berlin und Charlottenburg, 124 aus Karlsruhe u. s. w. Verkauft wurden 166 Werke für 26708 M., darunter 74 aus Dresden für 11681,92 M. Angekauft für die Verlosung wurden 71 Kunstwerke für 14335 M. und 2 für 800 M. aus dem Fonds für öffentliche Zwecke, darunter 58 im Werte von 12045 M. aus Dresden, insgesamt also 232 Kunstwerke für 41243 M., das sind 12,4 %. Es wurden endlich noch für 1899,25 M. illustrierte Werke, Kupferstiche u. s. w. zur Verlosung angekauft. Die Gesamteinnahmen betrugen 44288,30 M. Als Vereinsgabe für 1902 wurde ein Heft mit fünf kleineren Blättern gewählt: vier Originalradierungen und Schabkunstblätter von Eduard Büchel, Max Pietschmann, Otto Förster und Georg Jahn, sowie eine Radierung nach Douzette von Ludwig Otto. Für 1903 wurde ein Schabkunstblatt »Kreuzabnahme« von Max Pietschmann gewählt. In einem Wettbewerb mit Skizzen historischer Darstellungen erhielten Preise Georg Müller-Breslau und Emil Rieck. [109]

BRESLAU. Eine Veranstaltung von mehr allgemeiner kunstgeschichtlicher Bedeutung war die *Ausstellung von Miniaturmalereien* aus schlesischem Besitz oder schlesischer Herkunft, welche im Breslauer Kunstgewerbemuseum während der Monate Oktober—November stattfand. Es war den eifrigen Bemühungen insbesondere des Herrn Dr. E. Hintze gelungen, eine erstaunlich reiche Zahl von Werken der Miniaturmalerei zusammenzubringen, die in vier Abteilungen (1. mittelalterliche Buchmalereien, 2. Porträtminiaturen, 3. Genre- und Landschaftsmalereien, 4. Stammbücher und Wappenbriefe) geordnet und in einem sorgfältig gearbeiteten Kataloge verzeichnet dem Publikum dargeboten wurden. Ob der dem Museum zunächst liegende Zweck der Ausstellung, das allgemeine Interesse auf diese liebenswürdige Kunstübung hinzulenken und nach

Möglichkeit eine Wiederbelebung der durch die Photographie verdrängten Miniatur anzuregen, erreicht worden ist, werden ja die Erfahrungen der nächsten Jahre lehren. Man darf sich wohl kaum verhehlen, daß die ganze Tendenz der modernen Kunstentwicklung der Miniatur abhold ist und ein praktisches Bedürfnis zu ihrer Ausübung nur noch selten vorliegt. Andererseits müssen gewiß alle Bestrebungen freudig begrüßt werden, welche der Alleinherrschaft der handwerksmäßigen Photographie ein Gegengewicht zu schaffen und die Freude an edlerem Luxus auch in dem Gebiet der familiären Pietät wieder einzuführen geeignet sind. In jedem Fall bot die Ausstellung hohes kulturgeschichtliches Interesse und hat für die Geschichte der Miniaturmalerei in Schlesien bis zurück ins 13. Jahrhundert wertvolle Grundlagen geschaffen. — Bei *Lichtenberg* wurde die Herbstsaison mit einer Gesamtausstellung von Werken LESSER URY's eröffnet, welche die Entwicklung eines charaktervollen, wenn auch gern etwas posierenden Künstlers gut überschauen ließ. Dann folgten Werke von M. LIEBERMANN, SLEVOGT, LEISTIKOW, DORA HITZ, PHIL. FRANCK, ULRICH HÜBNER, HANS UNGER, der Weimarer Künstlervereinigung »APELLES« u. a. — im ganzen ein recht vielverheißender Anfang. Im Kunstsalon der kgl. Hofkunsthandlung von *Bruno Richter* wußte der Ausstellungsverband *Düsseldorfer Künstler* mit einer Reihe trefflicher Werke Interesse zu erregen. M. S. [110]

KÖNIGSBERG. Im *Salon Bruno Meyer & Co.* (Inh. Grunwald) sind vier recht interessante Studien von BISCHOFF-CULM ausgestellt, welche den Fortschritt des jungen Künstlers deutlich vor Augen führen. Eine gehende Frau, die einen Sack Nadelholz aus dem Wald über den Dünensand schleppt — der Goldton des schönen Herbstnachmittags ist vorzüglich getroffen —, dann das »Ausruhen«, drei parzenähnliche Frauengestalten, drittens »Der Sonntag«, eine junge Kurländerin in der Stube sitzend, und viertens ein weiblicher Studienkopf. B. M. [115]

BERLIN. Der selige LUDWIG RICHTER hat sich bei Lebzeiten gewiß nicht träumen lassen, daß er noch einmal der Held eines Ausstattungsstückes werden würde. Er, dem doch alles Heldenhafte fehlt, er, in dessen Kunst auch nicht die Spur von Sensationellem ist. Aber warum hat er auch so schlichte, unauffällige Bilder, so harmlose kleine Zeichnungen gemacht? *Keller & Reiner*, die sich nach Schluß der Dresdener Richter-Ausstellung einen Teil der dort vorhanden gewesenen Arbeiten für eine Vorführung in ihrem Salon gesichert hatten, sind offenbar beunruhigt darüber gewesen, wie wenig effektvoll sich die gewiß nur unter schweren Opfern erlangte Kollektion in ihren Räumen präsentierte, und flugs wurde ein Plan entworfen, um diesem Mangel abzuhelfen. Richter war ein Künstler der Biedermeierzeit, also lag es nahe, ihn mit seinen Werken in einem Biedermeier-Interieur unterzubringen. Der Oberlichtsaal wurde niedrig eingedeckt, rechts und links wurden Cojen eingerichtet, die Wände mit hellem Cretonne, der mit Rosenbouquetchen bedruckt ist, bespannt; vor den Teilwänden weiße Sockel aufgestellt, auf denen in Kübeln rote Papierrosenbäumchen stehen. Dann wurden irgendwo Biedermeiermöbel aufge-

GRAF LEOPOLD VON KALCKREUTH — IM HAMBURGER HAFEN (1901)

trieben und hineingestellt, auf weißen Bortbrettern allerlei Büstchen und Uhren und Nippes aus der Zeit zwischen 1810—1850 aufgebaut, und am Ende des Saales richtete man in einer blauausgeschlagenen Zaubergrotte, vor der ein spieleriges kleines Brünnchen mit bunten elektrischen Lampen steht, eine weiße Büste Ludwig Richters auf. In einer der Cojen hängen ein paar Bilder Richters, in den anderen, friesartig angeordnet, Zeichnungen, Lithographien und Holzschnitte des Meisters. Die Besitzer des Salons haben sich mit dieser Inscenierung die größte Mühe gegeben, und die Berliner Kritik hat, soweit sie sich geäußert, diesen Interieurs das höchste Lob gespendet — in Wahrheit ist die Sache so geschmacklos wie möglich, echt berlinerisch geschmacklos. Dieser auffällige Rahmen schlägt die stillen Reize der Richterschen Kunst mausetot. Dazu ist er schlecht. So aufdringlich sahen die Zimmer zu unserer Großväter Zeiten nicht aus. Die hier aufgestellten Möbel stammen von einem miserablen Tischler, sind schlechte Erzeugnisse eines an sich entzückenden Stils. Die Wände übertönen die Zeichnungen. Es ist unmöglich, in diesem Milieu den Geist Ludwig Richters zu spüren. Und indem man sich über dieses Mißverhältnis von Inhalt und Rahmen ärgert, drängt sich einfach von selber die Frage auf: Hat eine Richter-Ausstellung dieser Art, von den verfehlten Inscenierungskünsten ganz abgesehen, überhaupt einen Zweck? Bringt sie uns den verehrten Meister auch nur um Haaresbreite näher, gibt sie uns irgendeine wertvolle Offenbarung? Wer ehrlich gegen sich und andere ist, kann diese Frage nicht mit »Ja« beantworten. Diese Welt Richters war einmal; aber sie liegt in weiter, weiter Ferne hinter uns und wird nie wiederkehren. Wollen wir sie genießen diese Welt der guten Großpapas, der zärtlichen jungen Mütter, der herzigen, ewig tanzenden, springenden, singenden, jauchzenden und anspruchslosen Kinder, so müssen wir eben unser gegenwärtiges Dasein durchaus vergessen. Ist die Kunst Richters so groß, so bezwingend, daß sie uns dazu nötigt? Auch hier wird der ehrliche Mensch mit »Nein« antworten. Ein kleines Märchenbuch mit Richterschen Illustrationen gibt uns den ganzen Mann, den ganzen lieben Menschen, der mit ein paar Typen sein künstlerisches Lebenswerk erfüllt und vollendet hat. Warum diese Ausstellungen? Als Beispiel, wie »deutsche« Kunst beschaffen sein müsse? Kunst von der Art der Richterschen kann und darf uns heute nicht mehr genügen. Wir sehen heute nicht nur anders und stellen höhere Ansprüche an das Können des Künstlers, sondern wir leben vor allen Dingen anders. Das Leben, das Richter schildert, ist nicht mehr unser Leben, ebensowenig wie das Leben, das Ghirlandajo oder Benozzo Gozzoli darstellen. Wir müssen uns, um es zu verstehen, zurückversetzen in eine harmlosere Zeit als die unsere. So lieb und schön wir jene finden — es wäre töricht, sie zurückzuwünschen, in ihr ein Ideal für uns zu sehen. Man erweist der Kunst Richters, die unter ganz anderen Bedingungen entstanden ist und für ganz andere Verhältnisse und Zwecke gedacht war, keinen Gefallen, daß man sie in Konkurrenz bringt mit einer für die weiteste Oeffentlichkeit bestimmte Kunst. Vielleicht ist die Bezeichnung pietätlos für die Art, wie ein Teil von Richters Lebenswerk von Keller & Reiner vorgeführt wird, zu stark; aber sie drückt in einer gewissen Richtung doch die Gefühle aus, welche diese Ausstellung bei unvoreingenommenen Beurteilern hervorruft.

Ed. Schultes Kunstsalon steht unter dem Zeichen der nordischen Kunst. Gottfried Kallstenius, Anshelm Schultzberg und Gustav Wentzel sind mit neuen Werken erschienen. Die meisten Fortschritte hat KALLSTENIUS gemacht. Er geht den

GRAF LEOPOLD VON KALCKREUTH — AUF DER ELBE BEI GRASBROOK (1901)

GRAF LEOPOLD VON KALCKREUTH BILDNIS CHRYSANDERS (1901)

groben Effekten, denen er früher opferte, in seinen neuesten Landschaften ersichtlich aus dem Wege. Er ist einfacher geworden und sucht darin und in der Weiträumigkeit seiner Darstellungen seine Stärke. Zuweilen steckt noch etwas Pose in der Komposition, aber im wesentlichen hat auch diese an Feinheit gewonnen. Mit seinen ruhigen Linien und seinen stillen aber gar nicht unlebendigen Farben ist er ein gefährlicher Nachbar für Böcklin geworden, dessen »Piratenüberfall« von 1886 (Besitzer Steinbarth in Lichterfelde), neben den gehaltenen Bildern des Schweden aufgestellt, einen recht verworrenen, zappeligen Eindruck macht, obgleich man versucht hat, das Werk durch eine feierliche Wanddekoration zu isolieren. Und steht nicht am Ende die Kunst am höchsten, die ihre Wirkungen mit einfachen Mitteln, mit einfachem Ausdruck erreicht? Böcklin erzählt in seinem Bilde von zuviel Dingen — Kallstenius beschränkt sich, er schildert nur einen Anblick, der ihn bewegte, z. B. einen Abend in den Schären Schwedens. In breitem Spiegel glänzt das Meer. Man blickt weit hinaus und sieht, wie hier und da schmale, mit Tannenwuchs bedeckte Halbinseln sich ins Meer erstrecken. Man steht selbst auf einer davon, vor einer einsamen mächtigen »Tanne«, die ihre schlanke und doch volle Gestalt zu dem von vergangener Sonnenglut noch leise bebenden Firmament reckt. Oder es dunkelt. Man ist ein wenig höher gestiegen. Der stolze Wipfel der Tanne ragt jetzt von unten herauf und in dem ruhigen Wasser spiegelt sich flimmernd »der Abendstern«. Oder wir stehen auf einem anderen Hügel in Gothland. Vor uns liegt, von den kalten Schatten des Abends eingehüllt, mit hohem Turm »die Kirche von Klinke« zwischen dunklen Bäumen an einer Straße. Hinter ihr dehnt sich die glitzernde See aus und flammt in Abendgluten der Himmel, zu dessen Zenith die sinkende Sonne noch helle Strahlen schickt. Vielleicht ist in der Art, wie die leicht violettschimmernde Kirche gegen den Strahlenkranz der Sonne steht, zuviel Absicht; aber das Ganze hinterläßt doch einen starken Eindruck. Das beste dieser Bilder ist jedoch ein »Kohlenmeiler bei Mondaufgang«. Wie der Mond über dem schwarzen Wald hochkommt und den aufsteigenden weißen Schwaden des Meilers durchleuchtet, wie aus den aufgetürmten dunklen Erdhaufen da und dort die Glut bricht — das hat der Künstler wirkungsvoll und mit guten Mitteln geschildert. ANSHELM SCHULTZBERG ist dieses Mal nur mit Schneelandschaften vertreten, unter denen ein »Märzabend am Waldbach« am meisten gelungen erscheint. Auch Schultzberg geht diskreter zu Werke und sucht durch Harmonie zu wirken, während er früher ebenfalls mit starken Gegensätzen von Hell und Dunkel zu arbeiten pflegte. Ueber GUSTAV WENTZEL läßt sich nicht viel sagen. Er, der so köstliche Interieurs gemalt hat mit Leuten, die zur Arbeit, mit Kindern, die zur Schule wollen, und halb angezogen in der kalten grauen Stube ihr Frühstück einnehmen, der die freundlichen Zimmer frommer Witwen mit alten Mahagonimöbeln liebevoll geschildert, will sich der Freilichtmalerei zuwenden und zeigt »Auswandernde Bauern auf dem Wege zur Stadt«. Alles Typische

ist, wie immer, bei Wentzel vorzüglich, aber die Beobachtung des Zufälligen, worin bei einer Freilichtschilderung der Reiz besteht, ganz ausgeblieben. Ein Junge auf dem Rückteil eines Karrens bei den Koffern sitzend. Dahinter schreiten zwei Frauen mit roten Röcken und weißen geblümten Kopftüchern, zwei Männer, die ihre Bündel am Stock über der Schulter tragen. Alle haben konventionell rot gefärbte Gesichter, weil die Sonne darauf scheint. Im Hintergrunde sieht man Bergwiesen, bei deren Darstellung wenigstens der Versuch gemacht ist, Licht und Luftwirkungen zu geben. Durch Arbeiten in dieser Richtung hat sich Wentzel offenbar so weit von seiner früheren Art entfernt, daß er in dieser alle gewohnte Feinheit verloren und hier in der Darstellung eines von Lampenlicht erhellten Innenraumes in einem Arbeiterhause »Nach des Tages Last und Mühe« leer wirkt. Eine Kollektiv-Ausstellung des Berliners ALFRED OESTERITZ zeigt den begabten Bracht-Schüler unter dem Einfluß von Leistikow und Munch. Er sucht durch Stilisierung von Naturformen und Anwendung starker Farben dekorative Wirkungen zu erzielen. Einigen von seinen Landschaften ist diese im guten Sinne nicht abzusprechen. Bei den meisten jedoch merkt man leider zu viel Absicht und zu wenig ehrliche Beobachtung. Um richtig vereinfachen zu können, muß man die Natur bis ins Letzte studiert haben. Von dem übrigen Inhalt der Ausstellung verdienen Erwähnung Arbeiten THÖNYS, Zeichnungen von RICHARD MÜLLER — sein Bild »Mann mit Pelzmütze« ist unerträglich aufdringlich und langweilig —, geschickte Aquarelle von MAX FRITZ und sympathische Porträts von SCHULTEIM HOFE.

Im *Künstlerhause* debütiert einmal wieder eine neue Berliner Vereinigung *„Norddeutsche Werkstatt“*, der von bekannteren Künstlern FRANZ STASSEN, KARL ZIEGLER, KONSTANTIN STARCK, ERNST HAUSMANN, FRANZ PACZKA, KLEIN-CHEVALIER, VON BRANDIS, RICHARD ESCHKE und GENZMER angehören. Das künstlerische Ergebnis ist recht gering. Anerkennenswertes bieten ERICH ELTZE in dem wirksam ausgeschnittenen Studienkopf eines jungen Mannes mit Hut und Pincenez und in dem zeichnerisch unsicheren, aber nicht unerfreulich an Zuloaga erinnernden Doppelbildnis von »Zwei Schwestern«, AUGUST VON BRANDIS in dem liebevoll wiedergegebenen »Wohnzimmer einer alten Dame«, MAX FABIAN in dem Bildnis seiner Mutter und, wenn man milde urteilen will, FRANZ STASSEN mit einem »Adam« in einer hübsch empfundenen Landschaft, der dem verliebten Spiel eines Vogelpärchens zuschaut. STARCK zeigt einige gelungene Kleinbronzen, darunter die tanzende Isadora Duncan. WERNER ZEHME, der in Uhdescher Art Schilderungen aus dem Bauernleben zu geben versucht, verspricht bei ernsthaftem Weiterarbeiten etwas für die Zukunft. Dagegen ist der einst so glücklich hervorgetretene KARL ZIEGLER bereits unter aller Kritik flach und fade geworden, und MÜLLER-Münster folgt ihm auf diesem Wege. Die in früheren Jahren so erfolgreiche »Gesellschaft deutscher Aquarellisten« gewährt mit ihrer XI. Ausstellung keine besonderen Anregungen. Aus der großen Masse ihrer diesmaligen Darbietungen ragen nur ein paar Leistungen hervor. HANS V. BARTEL's frisch gesehenes und außerordentlich tonschönes »Belgisches Dörfchen«. HANS HERRMANN war nie so warm und tonig in der Farbe wie in dem hier vorhandenen »Holländischen Tjalk«, nie so originell in der Komposition wie in der »Prozession im Regen«. LUDWIG DETTMANN gibt in einer kleinen Arbeit »Vor dem Hause« — zwei Frauen auf einer Bank unter einem schattigen Baum — sein Bestes. Der erfreuliche Aufschwung, den ARTHUR KAMPF's Kunst neuerdings genommen, kommt weniger in einem aquarellierten »Netzeflicker« als in seinen Zeichnungen, besonders in den entzückend einfachen Studien zu dem Bilde »Die Schwestern« zum Ausdruck. SKARBINA vermag sich nicht mehr zu übertreffen, erweckt aber Achtung, während HUGO VOGEL durch die Schwächen seiner neuesten Leistungen geradezu erschreckt. Der Niedergang aller Fähigkeiten bei ihm läßt sich nicht mehr übersehen. LUDWIG DILL und WALTER LEISTIKOW zeigen Schöpfungen in ihrer bekannten und geschätzten Eigenart. Das Künstlerhaus beherbergt außer diesen Gruppenvorführungen noch eine Ausstellung von Arbeiten KARL LANGHAMMER's und KARL KAPPSTEIN's, die nach einem neuen oder doch jedenfalls selten angewendeten Verfahren hergestellt sind. Es handelt sich um farbige Einzeldrucke, die offenbar in ähnlicher Weise wie die Herkomer-Typien entstanden sind, vor diesen aber den vollen Reiz der Farbe

GRAF LEOPOLD VON KALCKREUTH — STUDIE (1902)

GRAF LEOPOLD VON KALCKREUTH

PICKNICK (1901)

voraus haben. Tatsache ist, daß die Künstler in ihren Bildern bisher nicht annähernd die Kraft und Feinheit der Farben und des Tons erreicht haben, wie in diesen Arbeiten auf der Kupferplatte. Man denkt von einigen davon an die Japaner. Kappstein ist in Darstellungen eines Emu, von Eulen und Affen und in einer Landschaft am glücklichsten. Langhammer erfreut nach verschiedenen Seiten, sowohl mit viel- und starkfarbigen märkischen Landschaften, als auch mit einigen Abendstimmungen, in denen er mit dem neuen Verfahren den Goldton des Aelbert Cuyp nahezu erreicht. Diese Monotypien erregen das größte Interesse der Fachmäner und des Publikums. Hans Rosenhagen [134]

DRESDEN. *Deutsche Kunstabteilung in St. Louis 1904.* Der Dresdner Hauptvorstand der Deutschen Kunstgenossenschaft versendet folgende Mitteilungen über die Beteiligung der deutschen Künstler an der nächstjährigen Weltausstellung zu St. Louis. Der Hauptvorstand hat beschlossen, den Dresdner Architekten Herrn Wilhelm Kreis die Ausstattung des Vestibüls und des Hauptsaales zu übertragen, die übrigen Räume aber an einzelne Künstler zu verteilen. Auch die Sekretariatsräume sollen künstlerisch anziehend und vornehm durchgebildet werden. Bis zum 15. November werden die verschiedenen Jurys in den deutschen Kunststädten die Listen der Kunstwerke, die aus Staats- und Privatsammlungen für die Ausstellung zu St. Louis erbeten werden sollen, an die Zentraljury nach Dresden gesendet haben. Am 1. Dezember kommen die Listen der Werke, welche die Lokaljurys von ihren Mitgliedern ausgewählt haben. Bis Ende Dezember sind die Werke nach Hamburg su senden (der Benützung der Kunsthalle zu Bremen haben sich nachträglich Schwierigkeiten in den Weg gestellt; Direktor Lichtwark hat daher die Räume der Hamburger Kunsthalle zur Verfügung gestellt). In Hamburg beginnt die Zentraljury im Januar 1904 ihre Tätigkeit. In St. Louis ist der Bau, der unsere deutsche Kunstabteilung beherbergen soll, vollständig fertig. Am 15. April 1904 wird die Ausstellung drüben eröffnet. — Noch ist zu erwähnen, daß der Reichskommissar die Erlaubnis erwirkt hat, daß Vertreter des *deutschen Kunstgewerbes* in der Weltausstellung von ihren Plätzen aus Duplikate der Ausstellungsgegenstände verkaufen, nur muß in jedem Einzelfall die Erlaubnis nachgesucht werden. — Die *Sächsische Kunstausstellung*, die in diesem Sommer von der Dresdener Kunstgenossenschaft veranstaltet worden ist, hat einen guten Erfolg gehabt. Die Einnahmen betrugen 70000 Mark, die Ausgaben 55000 Mark, so daß sich ein Ueberschuß von 15000 Mark ergeben hat. Verkauft wurden Kunstwerke zum Betrage von 65000 M. Der Bildhauer Friedrich Offermann hat, nach dem er die Ausstellungsarbeiten so glücklich zu Ende geführt hatte, den Vorsitz der *Dresdener Kunstgenossenschaft* niedergelegt. Letztere hat die Herren Geh. Hofrat Wörmann — der die Ludwig Richter-Ausstellung so erfolgreich ins Leben gerufen hat — ferner den Bildhauer Prof. Robert Diez und den Maler Geh. Hofrat Prof. Leon Pohle zu Ehrenmitgliedern ernannt. — In Dresden findet 1904 wiederum eine *Große Kunstausstellung* statt. An der Spitze des vorbereitenden Ausschusses steht wie früher Gotthard Kuehl. [137]

GRAF LEOPOLD VON KALCKREUTH — ABEND AUF DER ALTANE (1902)

Redaktionsschluß: 5. November 1903 — Ausgabe: 19. November 1903
Für die Redaktion verantwortlich: F. Schwartz
Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. — Druck von Alphons Bruckmann Sämtlich in München

l'Automne

STEPHAN SINDING

Von Max Osborn

Seit den Tagen des großen Dänen Bartel Thorwaldsen, das ist ohne Zweifel, hat kein nordischer Bildhauer außerhalb seiner Heimat so viel Ruhm gefunden wie Stephan Sinding, der Norweger. Die Entwicklung der skandinavischen Plastik, die zwischen diesen beiden Persönlichkeiten liegt, hat sich in der Stille abgespielt; nur die Endpunkte der bedeutungsvollen Linie, die sich von der einen zur andern durch das neunzehnte Jahrhundert zieht, haben die Aufmerksamkeit der europäischen Kunstwelt auf sich gelenkt.

Wie Thorwaldsen die Stimmung und Anschauung der Zeit um 1800 in seinen Werken spiegelte, so sucht in Sindings Schöpfungen der Geist der Gegenwart durch die abstrakte Sprache der reinen Form konzentrierten Ausdruck. Dabei zeigt sich von vornherein der fundamentale Unterschied der beiden Epochen mit voller Deutlichkeit. Das Zeitalter der alles umfassenden Humanität erblickte in dem Ideal der Antike ein Muster und Ziel für die Kunst aller Völker, und Thorwaldsens Plastik stellte dieses Strebens reinste Verkörperung dar, der Deutsche, Franzosen, Italiener gleichermaßen folgten. Die Periode des Individualismus um 1900 aber rückt trotz der intimer und lebendiger gewordenen internationalen Beziehungen die nationalen Eigentümlichkeiten auch in der Bildhauerkunst mit Entschiedenheit in den Vordergrund, und neben dem Franzosen Rodin, dem die sinnliche Schönheitsfreude des Galliertums den Meißel führt, neben dem Belgier Meunier, in dessen Kunst sich wie in seinem Volke germanische und romanische Elemente verschmelzen, neben Adolf Hildebrand und Max Klinger, in denen deutsche Sehnsucht nach geschlossener Form und deutsche Sehnsucht nach Ausschöpfung des tiefsten Empfindungsgehalts um Ausdruck ringen, tritt Stephan Sinding als ein Verkünder spezifisch nordischen Wesens. Wohl war auch ihm, wie den andern modernen Meistern, die eben genannt wurden, die Antike eine Lehrmeisterin. Doch wenn der Klassizismus durch sie seinen Jüngern die Bahn vorschreiben wollte, die sie zu gehen hätten, sucht die Gegenwart ihr selbständig gegenüberzutreten, sich an ihr zu bilden, durch die Reife und Hoheit ihrer Formanschauung zu bereichern, aber auch mit der stolzen Sicherheit zu durchtränken, mit der das Griechentum der eigenen Innenwelt in den Gebilden seiner Kunst Gestalt lieh. Was Sinding in jahrelangem Studienaufenthalt zu Rom an Eindrücken und Anregungen in sich aufnahm, benützte er lediglich dazu, seine individuelle künstlerische Sprache auszubilden und zu steigern. Noch in Rom selbst vollendete er

STEPHAN SINDING PLAKETTE
Verlag von Keller & Reiner, Berlin • Copyright 1902

in dem sich alle Muskeln zu gewaltiger Energie spannen, und des Leichnams, der mit „gelösten Sehnen", wie Homer sagt, nur noch dem toten Gesetz der materiellen Schwere zu gehorchen vermag; die Haltung der beiden Gestalten, die durch den klug berechneten, jedoch ganz natürlich und selbstverständlich erscheinenden Gegensatz der bestimmenden Richtungen noch eindrucksvoller erscheint. Aber wir fühlen zugleich die Tragödie der Mutter, die in dieser Scene, auf eine knappe Formel reduziert, lebendig wird, und erblicken in dem Zweiklang der beiden Körper ein Symbol für etwas von dem Unsagbaren und Unmitteilbaren, das für uns den tiefsten Kern künstlerischer Aeußerung bedeutet.

Es mag Stephan Sinding zugute gekommen sein, daß er erst verhältnismäßig spät zur Kunst kam. Gereifter und gefesteter trat er an die Arbeit als die meisten seiner Mitstrebenden. Er war am 4. August 1846 als Sohn eines höheren norwegischen Beamten in

das erste seiner Hauptwerke, die „Barbarenmutter", die ihren gefallenen Sohn aus dem Getümmel der Schlacht hinwegträgt, und dokumentierte darin bereits unzweideutig seine persönliche Art. Gerade weil sich diese Gruppe im Motiv so nahe mit verschiedenen Darstellungen der Antike berührt, wird die völlig abweichende Auffassung Sindings doppelt deutlich. Es ist ein nordischer Balladenstil, der hier herrscht, ein Stil von ernster und herber Strenge. Die glänzende Bewältigung der skulpturalen Probleme wird wundersam durchgeistigt, und ein Epos von heroischer Kraft steht hinter den schön gebildeten Gestalten.

Das ist es, was Sindings Werken seitdem gewahrt blieb: die innige Verschmelzung reifer Formanschauung und Formbehandlung mit einer Empfindung, die in die Tiefen des seelischen Lebens dringt. Das Plastische bleibt der Ausgangspunkt, aber es erhält eine gesteigerte Bedeutung, durch die eigentümliche, mit Worten schwer faßbare Verinnerlichung der Arbeit, die für das Wesen germanischer Kunst charakteristisch ist. Wir bewundern in der Gruppe der Barbarenmutter vor allem die Behandlung der Körper, die Beobachtung und souveräne Vereinfachung der Natur; die Harmonie und Ueberschneidung der Linien; den packenden Kontrast des lebendigen Körpers,

STEPHAN SINDING MUTTER ERDE
Verlag von Keller & Reiner, Berlin • Copyright 1902

STEPHAN SINDING
❧ DIE WALKÜRE ❧

Verlag von Keller & Reiner Berlin ◆ Copyright 1902 ◆

STEPHAN SINDING
DIE ÄLTESTE IHRES GESCHLECHTS

Drontheim geboren, ward selbst ebenfalls zur Laufbahn eines Staatsbeamten bestimmt, studierte in Christiania die Juristerei und hatte schon die ganze teuflische Reihe der Examina bestanden, als er im Jahre 1870, ein Vierundzwanzigjähriger, den Drang zu künstlerischer Betätigung nicht länger meistern konnte. Im Sommer 1871 wanderte er nach Berlin, um im Atelier des Rauchianers Albert Wolff den ersten systematischen Unterricht zu genießen. Hier hat er sich die solide handwerkliche Grundlage angeeignet, auf der sich sein künftiges Schaffen aufbaute. Doch künstlerisch scheinen die Lehren der Rauchschule keinen tiefen Eindruck auf den jungen Norweger gemacht zu haben. Stärker hat in Paris, wo die Berliner Studien fortgesetzt und ergänzt wurden, die französische Plastik auf ihn gewirkt. Das lebhaftere Temperament und die malerische Bewegtheit der dortigen Bildnerei eröffneten ihm eine Welt neuer Möglichkeiten; sie haben einen nachhaltigen, noch heute deutlich bemerkbaren Einfluß auf ihn ausgeübt. Von 1877—1883 finden wir Sinding dann in Rom, wo er seine Lehr- und Wanderjahre abschloß. Und das feine Wort Anselm Feuerbachs: „Rom weist jedem seinen Platz an", bewährte auch hier seine Geltung: als der Künstler vor zwanzig Jahren der ewigen Stadt den Rücken wandte und sich in Kopenhagen, der Thorwaldsenstadt, niederließ, die seine zweite Heimat wurde, hatte er seine persönliche Art und Kunst, wie wir schon sahen, gefunden.

Bis auf jene „Barbarenmutter" ist die ganze Reihe der Werke Sindings, die seinen Namen berühmt gemacht haben, in dieser Kopenhagener Zeit entstanden. Sie teilen mit dem Erstlingswerk den nordischen Charakter, der sich immer schärfer und bestimmter ausprägt. Was ihnen den Grundton gibt, ist eine tiefe Ehrfurcht vor der Heiligkeit der Natur und vor der Schönheit ihres höchsten Wunderwerkes, des Menschenleibes. Sindings Schöpfungen sehen uns mit großen ernsten Augen an. Hier gibt es kein Tändeln und Posieren, kein leichtes Spielen und keine leere Phrase. Alles scheint aus dem Geiste eines Menschen geboren zu sein, der über die Kleinheit des Alltags und die Zufälligkeiten des Realen hinweg seinen Blick auf die letzten Fragen und Phänomens gerichtet hält, der von der Würde eines Priesteramtes durchdrungen ist. Man denkt beim Anblick dieser Gruppen und Figuren an den Ausruf, den der arme Stauffer-Bern tat, als er in Rom zur Bildhauerei überging: „Ich meine, bei der Arbeit an einem plastischen Werke muß dem Künstler so ähnlich zu Mute sein, wie unserem Herrgott am sechsten Tage!" Eine monumentale Ruhe ist über Sindings Arbeiten gebreitet. Es lagert über ihnen ein großes Schweigen. Die Empfindung, die sie im Innersten belebt, wird nicht auf den Markt hinausgetragen, sondern scheu verhalten und still vergraben; sie ist zu keusch und zu tief gefühlt, um sich durch eine laute Geste zu entweihen. Diese Figuren sprechen nicht geschwätzig aus, was sie erfüllt; leise nur

Verlag von Keller & Reiner
Berlin ❧ Copyright 1903 ❧

STEPHAN SINDING
❧❧ ANBETUNG ❧❧

Verlag von Keller & Reiner
Berlin · Copyright 1902 ·

· STEPHAN SINDING
GEFANGENE MUTTER

lassen sie in der Seele des Beschauers verwandte Töne mitschwingen und mitklingen. Denn alles, was an Natur- und Menschengefühl, an Sehnsucht und Trauer in ihm nach Aeußerung strebt, sucht Sinding in die reine Sprache der Form zu bannen, sucht seine Hand im Spiel der Flächen wahrhaft „auszudrücken“.

Und auch in dieser Uebertragung auf das Körperhafte bleibt sein Künstlertum auf jener stolzen thronenden Höhe. Mit einer eigenen Keuschheit sind Sindings Menschenleiber behandelt. Sie haben keinen Zusammenhang mehr mit dem Modell, das ihnen diente; der sinnliche Reiz des nackten Körpers ist in einer Weise vergeistigt und geläutert, daß er sich fast in Herbheit verwandelt. Selbst da, wo Sinding, in seiner herrlichen Gruppe „Zwei Menschen“, die Liebe von Weib und Mann gefeiert hat, trifft dies zu. Unwillkürlich muß man vor diesem Werk an Rodins „Kuß“ denken, in dem das gleiche Thema so von Grund aus anders behandelt ist. Hier, bei Rodin, ein mit fabelhafter Kunst geschildertes wollüstiges Auskosten aller erotischen Schauer, ein raffiniert verlangsamtes Schlürfen des Kusses; dort, bei Sinding, eine gesunde Sinnlichkeit von froher Kraft. Der Titel „Zwei Menschen“ würde weit besser auf die Gruppe des Franzosen passen; denn bei dem Norweger erheben sich die Gestalten aus der Bedingtheit des Einzelfalles zu typischer Bedeutung empor, dies Paar ist nicht mehr ein beliebiges von vielen Tausenden, sondern ein Vertreter für alle, und seine Umarmung wird zu einem Symbol für den Trieb, der die Geschlechter der Erdenkinder seit Jahrtausenden zu einander führt. Die gleiche keusche Weihe ist über die schöne andere Gruppe Sindings gebreitet, die der Menschen Liebe feiert. Die Verschlingung hat sich hier gelöst, und der Mann ist niedergesunken vor der Göttin seines Lebens, der er voll seligen Dankes inbrünstig die zarten Kniee küßt. Wundervoll, wie hier das Spiel der Linien zu anderen Formen übergeht, aus der kunstvollen Durchdringung und dem reizvollen Wechsel zu einem bewegten harmonischen Fluß, wie der Kontrast der Körper, der dort in unmittelbarer Berührung gezeigt wurde, hier in einem feinen, aus reifer bildhauerischer Weisheit gewonnenen Aufbau entwickelt ist. Das Thema kehrt dann noch einmal wieder in

in der großen Gruppe der „Mutter Erde," in deren Schoß ein Menschenpaar ruht, noch schlummernd, noch nicht zum hellen Bewußtsein erwacht. Doch hat sich hier, und wohl nur hier, der Gedanke, der der Komposition zu Grunde liegt, zwischen den Künstler und sein Werk geschoben; es ist, als sei Sinding dabei mehr von einer Idee als von einer plastischen Vision ausgegangen, und so wurde trotz vieler schöner Einzelzüge das Mißliche nicht überwunden, das in dem durchgeführten Parallelismus der Riesenglieder des mütterlichen Urweibes und der kleinen Menschenleiber liegt; so kam es, daß der symbolische Gehalt mehr von außen herangetragen als organisch aus dem Werke selbst hervorgewachsen zu sein scheint. Aber das Problem mütterlicher Hoheit, das in der „Barbarenmutter" so großartig angeschlagen war, und das hier nur verschwommen mitklingt, führte den Künstler in der Gefangenen, die ihr Kind säugt, noch einmal zu einer herrlichen Lösung, bei der der beseelte Ausdruck des inneren Lebens mit der bewunderswerten bildhauerischen Bewältigung der sich drängenden horizontalen Linien kostbar zusammenstimmt.

Daneben stehen Sindings Einzelfiguren. Die zusammengekauerte Gestalt des gefesselten Sklaven reicht in die Anfänge des Künstlers zurück. Sie weist in Erfindung und plastischer Auffassung noch deutlich auf klassische und Spätrenaissance-Muster hin, nach denen er sich bildete, und ist nicht frei von konventionellen Zügen. Aber sie läßt doch schon eine bildhauerische Begabung von ungewöhnlicher Kraft erkennen und interessiert durch das Muskelspiel des athletischen Körpers. Eigenartiger wirkt der Kopf der „Alten," der zugleich in seiner Entstehungsgeschichte für Sindings Art bezeichnend ist. Wir wissen, daß ihm eine Armenhäuslerin, die er Tag für Tag über die Straße gehen sah, die Anregung zu dem Werke gab; aber wir erkennen, wie unter seinen Händen das Antlitz der Bettlerin zu einer Personifikation duldenden Weibtums wurde, wie das Motiv der mütterlichen Frau hier,

Verlag von Keller & Reiner
Berlin • Copyright 1902 •

STEPHAN SINDING
ZWEI MENSCHEN •

Verlag von Keller & Reiner
Berlin Copyright 1902

STEPHAN SINDING
DIE ALTE

von einer neuen Seite gesehen, wiedererscheint. Und noch einmal tritt es in der „Aeltesten ihres Geschlechts" auf, nun zu ergreifender Größe gesteigert, in einer seltsamen Mischung von kaum überbietbarem Realismus und einer das Modell trotzdem aus der Wirklichkeitssphäre in mythologische Höhen emporhebenden Auffassung. In der starren Monumentalität dieser Figur, bei der die unbewegte Symmetrie des Aufbaus, die edle Bildung der mageren, von aller Erdenqual erzählenden Hände, die phrasenlose Durchgeistigung des Ehrfurcht weckenden Gesichts sich zu einem unvergeßlichen Eindruck vereinen, hat Sindings Kunst vielleicht ihren bisherigen Gipfel erreicht. Und es ist kaum ein Zufall, daß er dabei, an altnordische Traditionen anknüpfend, zur Technik der Holzskulptur griff, die er auch in der herrlich daherstürmenden Reitergestalt der „Walküre" mit meisterlicher Sicherheit erneuerte. Der Geist dieser Technik bindet ihn noch fester an den Boden der Heimat, deren innerstes Wesen so vernehmlich aus seinem ganzen Lebenswerke spricht. Alte Balladen erklingen wieder, sie haben greifbare Form angenommen und schlingen unsichtbare Fäden von den elementaren Empfindungen der Urzeit zur Sehnsucht der Gegenwart.

GEDANKEN ÜBER KUNST

Die Gesetze der Vernunft und der Geschmack sind ewig, und geniale Menschen brauchen sie nicht erst zu erlernen. Nichts aber ist schlimmer, als diese angeblichen Regeln, Manieren, Konventionen, die man in den Kunstschulen findet.
Eugène Delacroix

*

Die Kunst ist nach meiner Meinung eine Offenbarung des Bewußtseins, das wir von unseren Beziehungen zur Natur haben. Die Erziehung zur Kunst verschmilzt also mit der Erziehung zum Leben. Anderseits ist die Erziehung an sich die Gewöhnung unseres Geistes und unseres Tätigkeitsdranges. Sie muß uns so durchdringen, daß wir gar nichts davon merken, und uns nicht gewaltsam auferlegt werden. Sie muß begründet sein auf dem Respekt vor der Natur der (zu erziehenden) Wesen, sie muß der Entwicklung ihres eigenen Temperaments folgen. Die Entdeckungen müssen immer persönliche sein. Die Erziehung muß auch von dem Prinzip ausgehen, daß alle Betätigungen des Menschen zum Zweck haben die Erkenntnis seiner selbst, und daß dieKunst im Grunde die harmonische Uebereinstimmung mit dem Leben ist, dessen Ausdruck sie ist. *Eugène Carrière*

Verlag von Keller & Reiner
Berlin Copyright 1902

STEPHAN SINDING
DER SKLAVE

*Verlag von Keller & Reiner
Berlin ❧ Copyright 1903 ❧*

STEPHAN SINDING
❧❧❧❧ NACHT ❧❧❧❧

Verlag von Keller & Reiner
Berlin ✿ *Copyright 1902* ✿

STEPHAN SINDING
BARBARENMUTTER

ADOLF SCHREYER

geb. 9. Juli 1828, gest. 29. Juli 1899

Die ersten Ansätze einer realistischen Tiermalerei in Deutschland gehen bis zum Anfang des vorigen Jahrhunderts zurück. Die Napoleonischen Feldzüge und die Freiheitskämpfe gaben den Pferde- und Schlachtenmalern reichlich Stoff und Gelegenheit zur Beobachtung. Albrecht Adam und Peter Heß in München, Franz Krüger in Berlin sind in erster Linie zu nennen. In ihrer schlichten, wahrheitsgetreuen Wiedergabe der Tiere, von Schlachten und Paraden nehmen sie eine Sonderstellung ein in der Kunst ihrer Zeit. Natürlich waren damals diese Darstellungen voll von scharfer Naturbeobachtung als nüchtern und trocken verschrieen. Man verachtete die Künstler, die fern von Klassizismus oder Romantik ihre eignen Wege still für sich gingen. Aber lag das Stoffgebiet auch außerhalb des Wirkungskreises jener Kunstrichtungen, um so mächtiger mußte der Einfluß sein, welchen der mit Géricault anhebende realistische Kolorismus in Frankreich ausübte.

ADOLF SCHREYER ist der Künstler, welcher sich auf dem Gebiet der Pferdemalerei wie kein anderer Deutscher ganz die Technik der Franzosen aneignete, in ihre Auffassung sich hineinlebte. Bis zum gewissen Grade kann er den Deutschen als bester Vermittler zu jenen bedeutenden Tiermalern wie Géricault, Gros, Decamps, Guillaumet, Fromentin, selbst zu der großen temperamentvollen Auffassung eines Delacroix gelten. Leben und Bewegung brachte er in die Darstellungen. Die Bilder haben große dekorative Wirkung, und wirkungsvolle Farbeneffekte fehlen nie. War ihm ja Frankreich zur zweiten Heimat geworden, und mochte er sich von Paris, wo er seit 1861 lebte, nur schwer trennen, als er, durch den Krieg gezwungen, 1870 nach Deutschland zurückkehrte. Damals siedelte er sich in der Künstlerkolonie Kronberg bei Frankfurt an, konnte jedoch nicht umhin, jährlich einige Monate in dem geliebten Paris zu verbringen.

Auf diese Bahnen nach dem Westen hin hatte ihn nicht nur der Strom der Zeit geleitet wie fast alle Maler zwischen 1850 und 1870. Gibt es doch unter diesen keinen bedeutenden Koloristen und Realisten, der nicht in Paris an dem frischen Quell der Kunst neue Kraft gesogen. Der ganze französierende Geist von SCHREYER's Heimatsstadt Frankfurt, welche damals alle Anregungen aus Paris holte, wo man mehr französisch denn deutsch sprach, und besonders des Künstlers eignes heiteres, leichtlebiges Temperament waren die ausschlaggebenden Momente, welche ihn vollständig in jener Kunst aufgehen ließen. Die früh geweckte Neigung des Jungen zur Kunst wurde genährt durch Lithographien von Raffet, Vernet, Charlet, Bellangé und anderer Franzosen. Dazu bot sich gewiß auch schon damals auf Ausstellungen oder bei Sammlern ihm Gelegenheit, Werke

ADOLF SCHREYER IN SEINEM ATELIER
Nach einer photogr. Aufnahme von C. Böttcher in Frankfurt a. M.

der großen Maler zu studieren. Daß er und sein jüngerer Landsmann, der leider zu früh verstorbene Teutwart Schmitson, zu lebhafter, fein koloristischer Darstellung neigten, hat in dem scharfen Luftzug vom Westen her seinen Grund, daß beide jedoch gerade das Pferd zum geliebten Darstellungsobjekt erkoren, ist leicht begreiflich, wenn man bedenkt, daß Frankfurt damals fast immer voll war von österreichischen und preußischen Offizieren. Beide Freunde trieben sich von Kind auf lieber in den Ställen zwischen den Soldaten herum, denn in der Schule.

Als SCHREYER seine Künstlerlaufbahn begann, konnten ihn weder das Städelsche Institut, noch die Akademien von München oder Düsseldorf festhalten. Er besuchte vielmehr alle Gestüte Deutschlands und war auf Rennbahnen zu finden. Sein großes Talent für die Wiedergabe lebhafter Scenen zeigt sich zum ersten Male auf Darstellungen aus dem badischen Aufstand, von denen die Attacke preußischer Husaren bei Kuppenheim (1854, 5. Okt.) die erste Anerkennung brachte. Auf den daraufhin erfolgten Rat befreundeter Offiziere schloß er sich 1854 dem österreichischen Occupationsheere im Krimkriege an und beteiligte sich in enger, freundschaftlicher Beziehung zu dem Obersten Fürst Emmerich von Turn und Taxis an den Streifzügen desselben vier Jahre lang. Heiße Sommer und eisige Winter erlebte er in den öden Gegenden Südrußlands, der Walachei, den weiten Pußten Ungarns. Hier sammelte er eine große Menge Skizzen, von deren flotten und leichten Strich unsere Abb. eine gute Vorstellung giebt. Von dem wilden Treiben dort empfing er so lebhafte Eindrücke, daß er sein Leben lang daraus schöpfen konnte.

Ein Aufenthalt in Nordafrika 1861 — 1858 nach Frankfurt zuückgekehrt, hatte er 1859 geheiratet — und weitere Reisen nach dem Süden öffneten ihm ein neues Stoffgebiet. Mit diesen Darstellungen aus dem Leben der Araber kam er dem damaligen Geschmack des Pariser Publikums, der durch die farbsprühenden Schilderungen eines Gros und Delacroix geweckten Neigung für den Orient sehr entgegen. Der Erfolg blieb nicht aus. 1864, 1865 und 1867 erhielt er die goldene Medaille in Paris und bald waren die Bilder SCHREYER's von französischen, englischen und besonders amerikanischen Sammlern ebenso gesucht, wie die eines Meissonier, Fromentin und anderer damals sehr beliebter Franzosen. Die Aufträge häuften sich sehr und der Künstler hatte Mühe, all den Anforderungen zu genügen. Oefters verlangte man sogar von ihm auch direkte Wiederholungen besonders glänzender Bilder. Der Stallbrand sei da in erster Linie genannt. Es ist vielleicht sein gelungenstes Bild in den leuchtend kräftigen Farben und der Bewegtheit

ADOLF SCHREYER — FANTASIA

ADOLF SCHREYER

ATTACKE PREUSSISCHER HUSAREN BEI KUPPENHEIM (1854)

Das Original-Gemälde befindet sich in der Galerie Ravené zu Berlin

ADOLF SCHREYER — BEDUINENFÜRST

der wild, sinnlos davonrasenden Pferde, von denen einige, den Zaun nicht sehend, vor ihm zusammenbrechen. In frühen Jahren entstanden, scheint es der Meister besonders geliebt zu haben, denn auf seiner Photographie Seite 139 sehen wir es links hinter ihm stehen.

SCHREYER's Erfolg ist sehr begreiflich bei der leuchtenden Farbenfrische, der breiten, flotten Malweise und der geschickten Gruppierung lebhafter Scenen, die seine Bilder zeigen. Man verlangte eben effektvolle, prächtige Gemälde für die glänzenden Salons und der Künstler verstand es immer, auch wenn er flüchtiger arbeiten mußte, seinen Bildern einen gewünschten angenehmen Reiz zu verleihen, ihnen eine harmonische Gesamtwirkung zu geben, so daß sie gewünschte dekorative Wirkung ausübten. Wie alle derartige Werke, darf man sie nicht in großer Masse beieinander sehen, da sie sich zu sehr gleichen, zu wenig innere Durcharbeitung und Charakterisierung zeigen, denn dazu fehlte dem Künstler wie auch zu neuer Naturbeobachtung bald die Zeit und der Antrieb.

Seine Motive entnimmt SCHREYER dem Leben der Kosaken und dem der Araber. Stoff genug hatte er seiner Zeit dafür gesammelt. Die Darstellungen geben meistens Pferde, in lebhafter Bewegung in einer weiten, öden Flachlandschaft, die bald die dürftig mit Gras bedeckte Pußta darstellt, — selten nur starre dürre Bäume in der Luft — bald die mit leichten Sandhügeln ab und zu durchzogene Wüste wiedergiebt. Dann rasen, unter düsteren Gewitterwolken grell beleuchtet, wild aufgeregte Pferde eines Kosakengespannes hin, oder es jagt eine Horde Araber unter dem strahlenden hellen Himmel Afrikas zum Kampf, zur Jagd.

Aus dem Gesagten geht hervor, daß SCHREYER's künstlerische Entwicklung mit seinen großen Erfolgen in Paris schon in den sechziger Jahren ihren Abschluß gefunden hat, nachdem er den Einfluß der französischen Orientmaler empfangen und diese neue Klasse von Darstellungen aus dem Leben der Araber sich geschaffen. Die Schöpfungen seiner letzten dreißig Jahre lassen sich auch kaum nach dem Jahrzehnt ihrer Entstehung bestimmen. Sie zeigen nur eine Abschwächung des in der Frühzeit glänzenden Kolorits nach einem helleren Grundton hin. Von den vielfachen Versuchen der Modernen in neuen Malmethoden hat er sich wohl zu seinem Glück ganz fern gehalten.

FRITZ KNAPP

* * *

Um dem Neid zu entgehen, habe ich mir immer gesagt: Siehst du, jener erhöht das Ziel, nach dem du strebst, macht es größer, köstlicher, wünschenswerter; erreichst du es, so ist sein Streben auch für dich Gewinn.

Joh. Jacob Mohr

ADOLF SCHREYER GEFÄHRLICHE FAHRT

DIE DEUTSCHE KUNSTABTEILUNG IN ST. LOUIS*)

In Heft 3 dieser Zeitschrift bringt Herr Rosenhagen unter dem Titel: „Deutsche Kunstzustände" so schwere Vorwürfe gegen die jüngsten Beschlüsse der Reichsregierung, daß es dringend geboten erscheint, ihre Berechtigung zu prüfen.

Als die deutsche Kunstabteilung für die Weltausstellung in Paris im Jahre 1900 von der Reichsregierung organisiert werden sollte, schwankte diese nicht, die Durchführung der Ausstellung in die Hände der Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft zu legen, welche zu dem Zweck gegründet war, die Interessen der deutschen Künstler auf den großen Kunstausstellungen zu vertreten. Der Deutschland damals zugewiesene Raum war so beschränkt, daß man nur dann Hoffnung hegen konnte, hinter den Werken Frankreichs nicht zurückzustehen, wenn die besten deutschen Werke zu einer Eliteausstellung vereint würden.

Diese Hoffnung sollte an der Eigenart der Künstler und an äußeren Verhältnissen scheitern.

Wer je Mitglied einer Ausstellungskommission war, weiß, welche Schwierigkeiten zu überwinden sind, um eine Ausstellung von nur einigermaßen außergewöhnlicher Erscheinung ins Leben zu rufen, nachdem sich seit Jahren jedes Kunstzentrum bemüht, das Beste auf diesem Gebiet zu leisten; er weiß auch, wie wenig sich die Institution der persönlichen Einladung bewährt hat, indem die Künstler leider fast immer dort ihr schlechtestes Werk hinschicken, wo sie juryfrei sind. Eine Einladung desjenigen Werkes aber, welches der Jury als beste Vertretung des Künstlers erscheint, ist meist erfolglos, weil das erbetene Werk entweder in festen Händen und nicht zu erhalten ist, oder weil der Künstler die Meinung der Jury nicht teilt und in der Wahl des speziell genannten Werkes nur eine Mißachtung seiner übrigen Kunsttätigkeit sieht. Künstler zweiten Ranges sind freilich weniger empfindlich, dafür entsprechen ihre Werke auch nicht allen Anforderungen. Bekommt die Ausstellungsleitung nun nicht das beste Werk eines Künstlers, so muß sie sich eben mit einem minder guten zufrieden geben. „Den Zufall aber völlig auszuschalten", vermag selbst die höchste Behörde nicht, so lange sie nicht über das gesamte Staats- und Privateigentum willkürlich

*) Getreu unserm Grundsatze, völlig unparteiisch unsres Amtes zu walten, geben wir hierdurch einem Angehörigen der Deutschen Kunstgenossenschaft das Wort. Die Redaktion

ADOLF SCHREYER SCHMUGGLER

ADOLF SCHREYER VON WÖLFEN VERFOLGT

verfügen kann. Den Vorwurf aber, „alle möglichen großen und kleinen Interessen höher gestellt zu haben als die deutsche Kunst“, wird sich jede Jury von denen machen lassen müssen, welche nicht Einsicht in die Listen der zur Verfügung gestellten und der zurückgewiesenen Werke haben. Eine Jury endlich, welche sich trotz besten Willens keine Fehler und trotz peinlichster Gewissenhaftigkeit keine Ungerechtigkeiten zuschulden kommen läßt, müßte erst noch entdeckt werden; die vom Herrn Reichskommissär Lewald ernannte und von Herrn Rosenhagen gebilligte Kommission hätte sich die gleichen Vorwürfe, nur von anderer Seite zugezogen, denn sie war so tendenziös zusammengestellt, daß sie für jede andere Anschauung weder Verständnis noch Billigung haben konnte, waren doch die Sezessionisten trotz ihrer sonst geringen Anzahl hier in der Majorität. Den besten Beweis hierfür liefert Herr Rosenhagen, der Interpret der Sezessionen, selbst, der seine Meinung durch Worte wie: „bei allen Einsichtigen steht fest“ — „Künstler, die sich selbst respektieren“ u. s. w. als die allein richtige hinzustellen sucht, fremder Anschauung aber, gleichviel ob sie von höchster Stelle oder von Künstlern herrührt, mit bemerkenswerter Mißachtung begegnet.

Diese Einseitigkeit und die Neuerung, daß der Kommission außerdem noch Kunstschriftsteller (zudem von entschieden sezessionistischer Anschauung) zugesellt wurden, veranlaßte einzelne Lokalvereine, diese Zusammensetzung energisch zu bekämpfen. Wer nicht für, sondern nur von der Kunst lebe, könne unmöglich das gleiche Verständnis haben wie die Künstler selbst. Ihre Bevormundung durch einen anderen Stand wäre eine ebenso große Beleidigung wie eine Ungerechtigkeit.

Die Sezessionisten, welche diese Neuerung befürwortet hatten, um sich für die warme Verteidigung ihrer Interessen erkenntlich zu zeigen, und gewohnt waren, Vertreter der Presse und Kunsthändler in ihren Ausschüssen zu haben, hofften auf diese Weise den Sieg, welchen ihre Werke allein nicht zu erringen vermögen, durch Hilfe der Massensuggestion an ihre Fahnen zu fesseln.

So groß der Fehler der Reichsregierung war, eine derartige einseitige Vertretung zu veranlassen, so lehrreich wäre das Resultat ihrer Tätigkeit geworden und der naturnotwendig sich ergebende Mißerfolg wäre „am Rande der Prärien“ von geringerem Schaden gewesen, als wenn ein derartiges Experiment noch einmal in Europa versucht werden würde. Es wäre auch insofern ein Akt der Gerechtigkeit gewesen, wenn dieselben Herren, welche den deutschen Kunstmarkt in Amerika verdorben haben, gezwungen gewesen wären, ihn wieder herzustellen. Denn als seinerzeit die Sezession in München in den ersten Geburtswehen lag, wurde die deutsche Kunst als vollständig minderwertig hingestellt und alles Heil von Paris erwartet. „Internationale Kunst“ war

ADOLF SCHREYER STUDIE

das Schlagwort. Die deutschen Ausstellungen wurden mit französischen (nicht den besten) Werken überschwemmt, um den deutschen Malern Gelegenheit zu verschaffen, unter Aufgabe ihrer Individualität und Tradition französische Kunst nachzuahmen. Wer nicht alljährlich die aus Paris importierte neue Mode („Richtung") mitmachte, wurde als rückständiger „Auchmaler" an den Pranger gestellt. Die deutsche Presse, welcher alles „Aktuelle" Bedürfnis ist, half getreulich die einheimische Kunst zu verketzern und die französische als unerreichtes Muster zu bezeichnen. Die ausländische Presse wußte die günstige Konjunktur witzig zu benützen, indem sie unter Hinweis auf dieses Armutszeugnis der deutschen Kunst die eigene pries und so die Kauflustigen veranlaßte, im Vaterland oder in Frankreich, von wo ja die Muster exportiert wurden, ihren Bedarf zu decken. So ging der deutsche Bilderexport nach Amerika, der früher jährlich Millionen betrug, auf verschwindende Summen zurück.

Als endlich die französische Quelle versiegte, weil keine Schlager mehr gefunden wurden, die sich durch ihre Oberflächlichkeit eigneten, in Deutschlands Sezessionen als neueste „Richtung" angestaunt und nachgeahmt zu werden, mußte ein neues Schlagwort in die Welt gesetzt werden. Da „sich die Kunstentwicklung in Sprüngen bewegt", wurde es just das Gegenteil der früheren „einzig richtigen Kunstanschauung", es hieß „Individualität". War der Nachahmungstrieb den Sezessionisten schon ins Blut übergegangen, oder konnte sich ihr Blick, der so lange in westliche Ferne geschielt hatte, nicht so schnell in das eigene Innere wenden, kurz das Resultat der „neuesten Richtung" blieb weit hinter allen Hoffnungen zurück. Wer heute eine sezessionistische Ausstellung besucht, wird französische, holländische, englische, schottische, spanische, pompejanische und sogar japanische Imitationen finden, aber wenige Werke, die eigene deutsche Anschauung aufweisen.

Und solche Werke sollen die „deutsche Kunst" in Amerika repräsentieren, wo der Vergleich mit den Originalen möglich gemacht wird.

Ein kleiner Teil der Sezessionisten nur hielt sich von Nachahmungen fern und wandelte seine eigenen Bahnen. Die „malerischen Probleme" aber, die er zu lösen suchte, wurden sein Fluch. Die Presse, welche die Sezessionisten zu einer früher ungeahnt mächtigen Richterin in Kunstdingen gemacht hatten, verlangte stets neue Anregung, „Aktuelles", und ließ keinem Künstler Zeit, zu harmonischer Entwicklung zu kommen. Sie begehrte so lange klar ausgesprochene Individualität von ihm, bis der Künstler in einen Manierismus gehetzt war, wie er selbst unter der Herrschaft der Zopfzeit sich nicht deutlicher aussprach. Welcher noch so begeisterte Kunstfreund wird Lust haben, täglich und stündlich ein mehr oder minder gut gemaltes Problem vor Augen zu haben und sich für die Lösung, welche doch eigentlich bloß Künstler interessieren kann, stets einen gleich freundlichen Blick zu bewahren, während die Bilder der Genossenschaftler, um einen Sammelnamen anzuwenden, ebenso Gemüt wie Auge erfreuen. Sie behandeln eben Stoffe, die das allgemeine Interesse erwecken, und finden hierfür einen Ausdruck, der die Errungenschaften einer langen Kulturepoche, die Natur und das Vaterland nicht verleugnet, um eigenartig zu erscheinen.

Wer könnte zweifeln, mit welchen Bildern man den amerikanischen Kunstmarkt erobern kann!

Als der Reichskommissär die Inscenierung der Kunstabteilung in St. Louis endlich der Allgemeinen deutschen Kunstgenossenschaft übergab, war er sich wohl bewußt, daß diese Genossenschaft als Vertreterin aller Künstler Deutschlands (auch der Sezessionen, die mehrere Lokalvereine darin bilden), die einzig hierzu berechtigte war und eine Majorisierung der Sezessionen in keiner Weise zu fürchten ist.

Wie aber auch das Resultat ihrer Auswahl trotz des Mangels an Vorarbeiten seitens der nunmehr aufgelösten Kommission, trotz der kurzen Zeit und der schwierigen Umstände sein wird, ihr Urteil ist von Herrn Rosenhagen bereits gefällt, ein neues „Débacle" wird konstruiert. Der alte Parteifanatismus, der Deutschlands Fluren so oft verödet hat, erkennt auch heute nicht den gemeinsamen Feind; statt getrennt zu marschieren und vereint zu schlagen, zerfleischt man sich zum Jubel der Gegner und zum Jammer aller Vaterlandsfreunde.

Die Kunst bleibt Kunst!
Wer sie nicht durchgedacht,
Der darf sich keinen Künstler nennen;
Hier hilft das Tappen nichts;
Eh' man was Gutes macht,
Muß man es erst recht sicher kennen.

Goethe

NEUERWERBUNGEN DER KÖNIGL. NATIONAL-GALERIE ZU BERLIN

In dem Augenblicke, in dem in Berlin das traurige Gerücht diskutiert wird, daß Hugo v. Tschudi unter dem Drucke beklagenswerter Zustände und willkürlicher Maßnahmen die Leitung der von ihm zu einer der schönsten Kunstsammlungen der Welt gemachten National-Galerie niederzulegen gedenkt, um den durch Lippmanns Tod verwaisten Direktorposten des Berliner Kupferstichkabinetts zu übernehmen, zeigen einige im zweiten Cornelius-Saale der Galerie ausgestellte wertvolle Neuerwerbungen wiederum, wie, mit welchem Aufgebot von persönlichen Bemühungen, er bestrebt ist, sein Institut weiter auf die Höhe zu bringen. Denn sicher hat man es nur den persönlichen Beziehungen und Anstrengungen Tschudis zu danken, daß zwei wunderbare Goyas und ein köstliches Porträt von Böcklins Hand der National-Galerie geschenkt wurden. Die beiden GOYAS gehören zu den vorzüglichsten ihrer Art. Die von Friedrich Krupp in Essen geschenkte »Cucaña« stellt eine jener Volksbelustigungen dar, in deren Wiedergabe Goya unermüdlich war. Auf einem außerhalb einer Stadt, unter dem Schutze eines auf einem Hügel gebetteten Schlosses mit weißen Mauern gelegenem Platz, von dem aus man auf einen fernen Brückenbogen blickt, hat sich unzähliges Volk versammelt, um den Kletterübungen der Jungen am Maibaum (La Cucaña) zuzuschauen, die den an dessen Spitze befestigten Bretzeln und Würsten gelten. Die Schilderung der im Vordergrunde stehenden Männer und Frauen aus dem Volke und der weiter hinten gelagerten Gruppen von Zuschauern ist ein Meisterstück der impressionistischen Malerei. Nur hier und da leuchtet hell eine weiße Mantilla, ein gelbseidenes oder rotes Kleid, eine scharlachfarbene Jacke, ein Maultiersattel oder ein Pferderücken auf, im wesentlichen wirken dunkle Silhouetten oder Lichter auf Gesichtern und Gewändern. Aber welche Fülle von Erscheinungen und Bewegungen wird auf diese Weise herausgebracht! Nur die sicherste Beobachtung und das ausgereifteste Können vermögen solchen Eindruck des Wirklichen zu erreichen. Alles ist Leben. Auf dem Schlosse liegt das stärkste Licht, obgleich das Bild als Ganzes ziemlich dunkel, auf die Farben Blau und Grün gestellt ist. Man denke an die Nachmittagszeit eines heißen Tages. Das Bild ist recht pastos, vielfach rein mit dem Spachtel gemalt. Kaum weniger bedeutsam erscheint das von Dr. v. Bissing in München geschenkte »Stiergefecht«. Im Hintergrunde die von einer bunten Volksmenge besetzten Tribünen. Inmitten der Arena Gruppen von aufgeregten, mantelschwingenden Bandarilleros, die teils auf einen von seinem zusammenbrechenden blutenden Pferd herabvoltigierenden Espada blicken, teils auf die Gruppe im Vordergrunde achten, wo ein weiß- und schwarzgefleckter Stier, dem der Matador auf den Nacken gesprungen ist, um ihm den Todesstoß zu geben, sich gegen einen mit seiner Lanze zustechenden vorbeisprengenden Espada in roter Kleidung wendet. Das fabelhafteste von Bewegung, was man sich denken kann. Das ganze Bild lebt. Alles Feuer des Südens, alle Aufregung des Augenblicks, aller Lärm, alle Spannung ist darin. Wie leicht das schwarze Pferd des angreifenden Espada über den Blutlachen zeigenden gelben Sandboden der Arena sprengt, wie rasend sich der Stier gebärdet, und wie gut beobachtet das Zusammensinken des Schimmels ist! Man muß des gesehen haben, um Goyas Bedeutung zu begreifen. Und diese Volksmenge, in der man niemand erkennt! Man malt heut heller, aber selbst Manet hat diese Sicherheit in der Feststellung der Valeurs kaum übertreffen können.

Das dritte Geschenk rührt von Josef Kopf, dem verstorbenen Bildhauer, her und ist des Stifters Bildnis von BÖCKLIN. Der jugendliche blonde Kopf des einen Knebelbart tragenden Künstlers steht im scharfen Profil gegen eine zart lichtblaue Wand. Ein Stückchen gelblicher Kittel, ein weißer Stehkragen und eine lichtgraue Krawatte geben die übrigen Noten des Bildes. Dieses erinnert nicht nur in der Profilstellung, sondern auch in der überraschend hellen Farbe an die Porträts der Florentiner Quattrocentisten und ist sicher eins der lebendigsten und vorzüglichsten Bildnisse Böcklins. Ein zu weit nach hinten gesetztes Ohr stört kaum. Ein zweiter Böcklin »Kentaur und Nymphe« ist ein schönes Stück aus der ersten römischen Zeit des Meisters, für die es in der Galerie bisher keine Vertretung gab. Von KARL HAIDER ist ein ausgezeichnetes kleineres Bild, eine Schilderung Schliersees unter bewölktem Himmel, angekauft worden, das die Eigenart dieses deutschen Künstlers gut repräsentiert. Dagegen hätte vielleicht eine bessere Arbeit von HEINRICH ZÜGEL erworben werden können als die »Rinder auf sonniger Weide« von 1897 mit der unter den Schatten eines Baumes geflüchteten braungefleckten Kuh. Die Tiere haben entschieden etwas Transparentes. Ganz hervorragend sind die Erwerbungen für die Skulpturen-Abteilung. Ein Glanzstück bildet der alte Gipsabguß einer verschollenen Büste der Königin Luise, eine der schönsten Arbeiten SCHADOW's und vielleicht das lieblichste Porträt der unglücklichen Königin. BRÜTT's »Diana«, die den Gürtel gelöst hat, aus der letzten Großen Berliner Kunstausstellung, wird der Galerie zu besonderer Zierde gereichen. An der bronzenen Frauenbüste von E. M. GEYGER ist der Sandstein-Sockel mit dem stilisierten Eichenkronen-Kapitell vielleicht das interessanteste, obwohl die Nische mit dem marmornen Aschenkrüglein darin etwas Kleinliches hat. Sehr erfreulich ist die Bereicherung der Handzeichnungs-Sammlung durch Neuerwerbungen. Eine der schönsten Sachen, die man sehen kann, der Kopf einer jungen, dunkeläugigen Frau von J. G. SCHADOW. Was war dieser Berliner Akademiedirektor für ein großer Künstler! Diese Einfachheit, dieses Gefühl in der Linie! Man kann nur bewundern und muß staunen, daß aus diesem Meister in Berlin so wenig gemacht wird. Kostbar sind auch die drei Zeichnungen FEUERBACH's, eine Studie zur Iphigenie oder Medea, die schöne Schusterin Nanna im griechischen Gewande darstellend, wie sie dieses über der linken Schulter zusammensteckt; eine Kompositionsskizze für die Amazonenschlacht und die Einzelstudie einer Amazone in Reitstellung, mit eingelegter Lanze. PETER V. CORNELIUS ist durch zwei Federzeichnungen zu seinen Faust-Illustrationen — Faust und Mephisto am Rabenstein und Gretchen, vor der Madonna betend, — vertreten, SCHWIND durch eine köstlich phantastische Umrahmung mit tanzenden und musizierenden Zwergen und JOSEPH ANTON KOCH durch drei Landschaftszeichnungen, von denen eine große mit römischen Motiven besonders eindrucksvoll ist. Zur Komplettierung der reichen MENZEL-Sammlung sind zwei in Gouache ausgeführte Bildnisse erworben worden, die in Durchbildung von Einzelheiten das Äußerste bieten. Das eine stellt einen Stabsarzt Dr. Puhlmann dar, einen behaglich dasitzenden, weißhaarigen, bartlosen, freundlich blickenden alten Herrn, die Zigarre in der Hand, in aufgeknöpfter Uniform, das andere einen Major von Leuthold, der nachdenklich in seinen Uniformmantel gehüllt steht. Menzels große Kunst hat sich in diesen 1850 datierten Porträts so sehr in Einzelheiten, in Härchen und Hautfalten verloren, daß man fast von Kunststücken sprechen

möchte. Wenn man diese Arbeiten später neben den herrlichen kleinen so einfach gemachten Porträts berühmter Männer von Franz Krüger sehen wird, dürfte sich zeigen, daß diese mühsame Malerei nicht das ist, was man mit Ueberzeugung Kunst nennt. Ein paar vortreffliche Bleistiftzeichnungen von JOHANN CHRISTIAN ERHARD (1795—1822) und JOH. CHRIST. REINHART, sowie zwei Sepiastudien von PETTENKOFEN und ein paar Pferde- und Czikosstudien von SCHMITSON sollen als bemerkenswert nicht verschwiegen werden. — Was wird man im nächsten Jahre an dieser Stelle als neuerworben finden? Die Hoffnungen des kunstfreundlichen Berlin sind bereits sehr tief gesunken; denn die Persönlichkeiten, in deren Händen das Schicksal der National-Galerie ruht, legen aller Wahrscheinlichkeit nach weniger Wert darauf, einen führenden Mann an der Spitze dieses Instituts zu sehen, als einen gehorsamen Diener, der nicht daran zweifelt, daß jeder Höhergestellte ihm ohne weiteres auch an Kunstverständnis überlegen ist.

HANS ROSENHAGEN

PERSONAL- UND ATELIER-NACHRICHTEN

STUTTGART. Die Maler Professor OTTO REINIGER und HERMANN PLEUER sind aus der Gruppe *»Freie Vereinigung württembergischer Künstler«* ausgetreten. Damit hat diese Gruppe ihre beiden bedeutendsten, auch außerhalb Württembergs bekannten und angesehenen Künstler verloren. H. T. [157]

BRESLAU. Der Prozeß Carl Böcklin gegen Professor Muther ist nun definitiv erledigt. Muther hat seine Berufung gegen das für ihn ungünstige Urteil der ersten Instanz (vergl. unsere Notiz in Nr. 3 d. J.) durch ein Schreiben an das Berufungsgericht zurückgezogen. [172]

DARMSTADT. Die hiesigen Zeitungen veröffentlichen den Wortlaut einer neuen größeren Stiftung des Großherzogs, die den dauernden Bestand der Künstlerkolonie sichern und insbesondere Ausstellungsunternehmungen fördern soll. — Der frühere Theologe Dr. DANIEL GREINER aus Worms, der sich seit einiger Zeit ganz der Kunst zugewandt hat, ist an die Künstlerkolonie berufen worden. In Künstlerkreisen hat die Berufung ein gewisses Aufsehen gemacht, da Dr. Greiner, wie jüngst eine Ausstellung plastischer und graphischer Arbeiten im Kunstverein gezeigt hat, noch sehr im Anfang seiner künstlerischen Entwicklung steht und von einer Reife seines Talentes noch nicht gesprochen werden kann.

BERLIN. Die Marmorbüste Theodor Mommsens, von welcher wir heute eine Abbildung bringen, ist ein Werk des Bildhauers CARL PRACHT in Charlottenburg; dieselbe ist im Jahre 1896 nach dem Leben modelliert. Nach der Büste von R. Begas, welche dem Gelehrten von seinen Freunden zum 70. Geburtstage zum Geschenk gemacht wurde, ist dieses — außer Lenbachs Bild — das einzige existierende Porträt, zu welchen Mommsen gesessen hat. — Außerdem hat Professor BRÜTT Mommsens Totenmaske abgenommen; HANS OLDE hat den Verstorbenen auf dem Totenbette gezeichnet. [166]

CARL PRACHT TH. MOMMSEN

GESTORBEN. Am 5. November in Dresden der Landschaftsmaler OSCAR VON ALVENSLEBEN, am gleichen Tage und in derselben Stadt der Historien- und Porträtmaler Professor ROBERT KRAUSSE. — Am 15. November in Wien der Direktor der Staatsgewerbeschule Regierungsrat Architekt CAMILLO SITTE. — In London der Porträtist und Landschaftsmaler ALEXANDER BLAIKLEY. — Am 13. November in Paris der berühmte Landschafter CAMILLE PISSARO, der älteste aus dem Kreise der französischen Impressionisten Monet, Cezanne, Sisley. 1831 auf der Insel St. Thomas geboren, bildete er sich unter Corot aus und trat 1856 zum ersten Male im Pariser Salon mit einer Landschaft vor die Oeffentlichkeit. Seine seither entstandenen Werke, von delikatestem Naturverständnis und ungewöhnlich malerischer Feinheit zeugend, haben den Namen des jetzt verstorbenen Künstlers zu einem der Gefeiertsten in der modernen französischen Kunst gemacht. —
Am 6. November d. J. starb in dem Venedig, das ihm die Stoffe zu seinen besten und beliebtesten Bildern geliefert, LUDWIG PASSINI. Die Berliner Künstlerschaft verliert in dem Dahingeschiedenen eines ihrer geachtetsten und sympathischsten Mitglieder. Passini war am 9. Juni 1832 in Wien geboren. Man möchte es kaum glauben, daß der geschmeidige und geschickte Maler ein Schüler des Nazareners Führich und des harmlos ehrlichen Leopold Kupelwieser (1796—1862) war. Schon in jungen Jahren hat Passini Venedig — es war damals österreichischer Besitz — zu seinem Hauptstudienfeld gemacht. Vor den Bildern der alten Meister gewann er seine Begriffe von Farbe; die Motive für seine Bilder bot ihm das Leben des Volkes. Er war kein Neuerer und Bahnbrecher, sondern nur ein geschmackvoller Mensch. Seine Kunst, für die er sich beinahe ausschließlich des

LUDWIG PASSINI
† 6. Nov. 1903

Aquarells bediente, hat unbedingt etwas Diskretes, obwohl er an lebhaften und starken Farben nicht sparte. Er war der erste deutsche Maler, der die Reize des lebendigen Venedigs empfand und schilderte, der Augen hatte für die pikante Schönheit der Venezianerin aus dem Volke, für jenes muntere Wesen mit dem lustigen Stumpfnäschen, den großen brennenden Augen, mit dem nicht zu kleinen roten Mund und dem dicken blonden oder schwarzen Haarschopf, das mit flinken Lacertenfüßchen, im armseligen Kattunkleidchen, ein Tuch über die schlanken Schultern, durch die schmalen Gäßchen schlüpft und über die vielen Brücken der Stadt läuft, überall da ist, wo es etwas Neues zu sehen und zu hören gibt, und immer fröhlich und guter Dinge scheint. Aber nicht nur die Venezianerin sah Passini, sondern auch ihre männlichen Partner: die Fischer, die Fruchthändler, der Fischverkäufer und Gondolieri, und die Stätten, wo sie gemeinsam ihr Leben führten, die engen Straßen, die Brücken und Treppen. Auch in die Kirchen verstieg er sich und malte die schwere Pracht alter Chorstühle mit den Dienern Gottes in ihren farbenreichen Trachten davor. Passinis Bilder sind über ganz Europa verstreut, die meisten dürften freilich in Berlin sein, wo der Maler seit vielen Jahren seinen Wohnsitz hatte. Am bekanntesten sind die Bilder »Die Brücke« mit dem neugierigen Volk, das ein dem Beschauer unsichtbares Ereignis auf dem Kanal beobachtet, der »Kürbisverkäufer in Chioggia« und die »Chorherren in der Kirche«. Auch als Porträtist hat sich der Künstler versucht. Seinen Leistungen auf diesem Gebiet haftet allerdings etwas Genreartiges an. Passinis Talent war zu anmutig, um bezwingende Wirkungen auszuüben; aber der Künstler kannte dessen Grenzen so gut, daß er innerhalb dieser doch als eine eigene Persönlichkeit erscheint, der es weder an Anerkennung noch an Erfolgen je gefehlt hat, und die der jüngeren Generation bis in die letzte Zeit hinein ein schönes Beispiel in fleißiger Arbeit und weiser Beschränkung bot. H. R.

HANNOVER. Die diesjährige, am 8. November abgehaltene 71. Generalversammlung des Kunstvereins für Hannover gab wieder ein erfreuliches Bild des künstlerischen und materiellen Gedeihens dieses für die Interessen des großen Publikums wie der Künstlerschaft gleich förderlichen Unternehmens. Die Zahl der Mitglieder ist trotz der ungünstigen Wirtschaftsverhältnisse von 11024 auf 11212 gestiegen. Zu den verschiedenen Fürstlichkeiten, die dem Vereine schon seit langen Jahren angehören, ist jetzt auch Kaiser Wilhelm getreten, der sein Interesse für die künstlerischen Bestrebungen des Vereines durch Uebernahme von 15 Aktien in erfreulicher Weise bezeigt hat. Den Höhepunkt der Vereinstätigkeit bildete im abgelaufenen Jahre wieder die 71. große Ausstellung, in der, dank den Bemühungen des seit längerer Zeit die Sekretariatsgeschäfte im Ehrenamt führenden verdienten Buchhändlers Th. Schulze, 1600 Kunstwerke von deutschen und ausländischen Künstlern zur Schau gestellt waren. Besonderes Interesse im Rahmen des bunten, in den großen und reichdekorierten Räumen des Künstlerhauses zur besten Geltung kommenden Ausstellungsbildes erregte eine große Kollektivausstellung des seither verstorbenen hannoverschen Bildnismalers Professor FRIEDRICH KAULBACH, die einen klaren Ueberblick über das gesamte Lebenswerk des Meisters brachte, und eine Zusammenstellung von Werken FRIEDRICH AUGUSTS VON KAULBACH, dem Sohne des eben genannten, der in einer Reihe von hervorragenden Arbeiten ein interessantes Gegenstück zu der Sammlung seines Vaters lieferte. Ferner fand den Beifall des großen Publikums, wie alles, was »weit her« ist, eine umfangreiche Kollektion italienischer Aquarelle von jener handwerksmäßigen, im Technischen ausschließlich sich erschöpfenden Mache, die gegen die gediegene künstlerische Prägung der deutschen Arbeiten eines MENZEL, HAMMACHER, RENÉ REINICKE nichts mehr als einen gleichgültigen, unruhigen Hintergrund bilden konnte. Der Verkauf der Kunstwerke gestaltete sich trotz der Ungunst der allgemeinen Verhältnisse sehr erfreulich: es wurden für den Ankauf von Gemälden und Skulpturen 153275 M. umgesetzt gegen 137980 M. im Vorjahre. Der Kunstverein war an dieser Summe mit 40875 M. beteiligt, wovon etwa 36000 M. für die Ankäufe zur Verlosung, der Rest für die der öffentlichen Kunstsammlung zu stiftenden Gemälde verwandt sind. Die Privatankäufe erreichten 112650 M. Als Vereinsgabe ist eine UNGER'sche Radierung nach Fritz August von Kaulbachs »Hebe« an die Aktionäre zur Verteilung gekommen. Die gesamte Einnahme des Vereines betrug die Summe von 249466 M. 72 Pfg., die Ausgabe 247012 M. 35 Pfg. Der Reservefonds ist auf 104000 M. angewachsen. Die Kunstausstellung erforderte einen Aufwand von 32232 M. und erbrachte als Einnahme trotz des starken Besuches von Einheimischen und Fremden nur 21685 M., so daß der Beschluß gefaßt wurde, zur Abminderung des Fehlbetrages in Zukunft von den verkauften Kunstwerken eine Provision von 6 Prozent zu erheben und behufs Frachtersparnis die Zahl der von dem einzelnen Künstler einzusendenden Kunstwerke zu beschränken. Auch die diesjährige Generalversammlung des Kunstvereins und die von ihm veranstaltete 71. große Kunstausstellung hat wieder den Beweis geliefert, eine wie solide, sichere Basis der hannoversche Kunstmarkt in der günstigen materiellen Fundierung des Vereines und der Kauflust des hannoverschen Publikums besitzt, und wie günstig nach allen Seiten hin die Chancen sind, die der deutschen Künstlerschaft durch Beschickung der periodischen Ausstellung des Kunstvereins und der permanenten Ausstellung des hannoverschen Kunstsalons winken. Der Vorstand besteht aus: S. Exzellenz dem königl. Oberpräsidenten Herrn Dr. Wentzel (Vorsitzender), Landesdirektor Lichtenberg, Stadtdirektor Tramm, Buchhändler Theodor Schulze (Sekretär), Zivilingenieur Osann (Schatzmeister), Gasdirektor Körting (Konservator), Professor der techn. Hochschule Mohrmann, Bildhauer Taeger, Professor und Maler Jordan. — Man beabsichtigt im Provinzialmuseum einen »Friedrich Kaulbach-Saal« herzustellen, der die bedeutendsten Bilder des kürzlich verstorbenen Altmeisters und als deren Mittelpunkt das Kolossalgemälde »Julia Capuletts Hochzeitsmorgen« aufnehmen soll, das der Stadt Hannover von einer Anzahl von Kunstfreunden vor kurzem zum Geschenk gemacht ist. [153]

AUS DEN BERLINER KUNSTSALONS

Wenige kunstgeschichtlich bedeutsame Namen werden neuerdings so häufig genannt, wie der Francisco Goyas. Die Schöpfungen Manets haben mehr als einmal an den spanischen Maler erinnert, für die National-Galerie sind vor kurzem Bilder von ihm erworben worden und endlich hat jetzt ein Berliner Kunstgelehrter, Valerian v. Loga, ein sehr fleißiges Buch über Goya geschrieben. Der *Salon Cassirer* benützt das in dieser Weise erregte Interesse, um den Berliner Kunstfreunden eine recht stattliche, vierzehn Werke enthaltende Goya-Ausstellung vorzuführen. Sie ergänzt in gewissem Sinne das in Berlin vorhandene Material, indem ihr Schwerpunkt durch einige ganz vorzügliche Porträts gebildet wird, die den revolutionären Maler von einer unerwartet sanften Seite zeigen. Das schönste dieser Bildnisse ist das des Don Llorente, eines Geistlichen, mit einem gütigen, etwas weinroten Gesicht, der ein breites purpurnes Ordensband über dem schwarzen Priestergewande, ein Taschentuch zwischen den Händen haltend, vor einem grauen Hintergrund steht. Es ist breit und frisch hingestrichen. Zum Beweise aber, daß Goya auch bis zur äußersten Grenze der Durchbildung gehen konnte, ist ein Porträt da, das den Architekten und Akademiedirektor Guerro, einen glattrasierten älteren blonden Herrn mit pfiffigen Aeuglein und einem faltigen Gesicht, im goldgestickten Frack, aus dem eine Wenigkeit von der roten Weste hervorsieht, vor einem Tisch mit Plänen darstellt. Im ähnlichen Sinne durchgeführt ist das unterlebensgroße Bildnis einer dunkeläugigen Dame entre deux âges, der ein schwarzer Schleier über Haar und Büste fällt. Auch diese beiden Porträts haben einen grauen Hintergrund. Die anderen vorgeführten Arbeiten sind weniger bedeutend. In den übrigen Bildnissen viel Geschmackskultur, aber doch wenig aufregende Malerei und sehr oberflächliche Charakterisierung. Von den genrehaften Arbeiten kommt eigentlich nur eine ›Teufelsaustreibung‹ in Betracht, auf der ein goldgelbes Priestergewand, ein halbentblößter Weiberkörper, der von zwei mönchischen Henkersknechten mit begehrlichen Augen betrachtet wird, aus schwärzlichem Dunkel leuchten. In diesem Bilde ist jedenfalls das Rassige, Aufrührerische, das man aus Goyas Radierungen kennt und schätzt. Auch ein schöner Theotocopuli ist da, das Bildnis eines brilletragenden Kirchenfürsten mit viel Schwarz und einem roten Ornat, das durch die Farbe an das Kostüm erinnert, in dem Velazquez seinen Innocenz X. gemalt hat. Wenn man aus dem Saal voll Goyas in den Nebensaal tritt, in dem eine große Kollektion von neuen Arbeiten Edvard Munch's ausgestellt ist, bekommt man wegen des heftigen Kontrastes zunächst einen gewaltigen Schreck. Man hat eine ganze Zeit nötig, um sich vor dem modernen Künstler zurechtzufinden. Ist das Auge aber erst einmal auf die Reizungen seiner reinen und starken Farben eingestellt, so imponiert diese eigenartige Kunst zweifellos. Gewiß ist das keine Malerei für das Publikum, das ausgeführte Bilder verlangt und kein Verständnis dafür besitzt, daß für den Maler ein Werk in dem Augenblicke fertig ist, wo es das ausdrückt, was er äußern wollte. Munch rechnet stark darauf, daß der Beschauer seinen suggestiven Anregungen folgt, daß er seine künstlerischen Absichten ergründet. Was genießt man etwa an seinem Bildnis eines Bauern, wenn man nicht begreift, daß es den Künstler gelockt hat, das verwitterte, sonnenverbrannte Gesicht des Alten gegen einen orangefarbenen Grund zu setzen und in dem Spiel der beiden Gelb Schönheit zu suchen? Er hat da vier Jungen des Dr. Linde gemalt, vor einer breiten weißen Empiretür stehend, in grauen und blauen Kleidern, und hat mit sehr wenigen Mitteln all das Kindliche, Zarte und Liebe von Kindern herausgebracht und eine malerisch ungewöhnlich anziehende Leistung geliefert. Er hat einen furchtbar dicken Herrn gemalt, in gelbgrauem Sommeranzuge. Breitbeinig steht die Gestalt vor dem Hintergrund der weißen Leinwand, die als Verzierung nur noch einen langen viereckigen gelben Fleck aufweist, der als ein Stück Stoff oder ein Kakemono zu deuten ist. Aber wie lebt der Mann, wie originell wirkt das Ganze! Manchmal muß man an Thoma denken. Da steht mitten im Bilde und in einem Garten ein ›Baum‹. Links unter ihm in orangefarbenem Rock und blauer Jacke eine junge Frau, die Mutterfreuden entgegensieht, mit beiden Händen eine Bütte voll roter Kirschen vor sich haltend. Auf der anderen Seite des Baumes sitzt auf einem Gerät nachdenklich der Mann. Das Bild verbreitet entschieden eine feierliche Stimmung. Und wenn Munch ein junges Mädchen in Hellblau malt, die wartend die Arme auf ein graugestrichenes Gartentor gelegt hat, so gibt das überzeugend den Eindruck von Frühling, von Jugend und Verliebtheit. Ein paar sehr starke Landschaften sind da. Eine norwegische unter halbbedecktem Himmel mit weiter Fernsicht ist eine der feinsten Schöpfungen, die man von Munch kennt. Daneben interessieren noch ein paar sehr lebhaft gefärbte mit Motiven aus Travemünde. Ein paar weibliche Akte zeigen, was für ein eminenter Zeichner dieser Maler ist. Im ganzen wirken seine diesjährigen Arbeiten viel frischer als die im vergangenen Jahre hier vorgeführten. Sie beweisen nicht nur, wie die früheren, Talent, sondern auch ein Vorankommen. Eine größere Anzahl von neuen Bildern Ulrich Hübner's stellen dem Fleiße des jungen Berliner Malers das günstigste Zeugnis aus. Große Fortschritte sind nicht zu bemerken, nur daß die Motive, die aus Hamburg und Warnemünde stammen, vielfältiger sind als bisher. In *Ed. Schultes Salon* stellen unter Führung von Albert Edelfelt einige finnische Maler aus. Ihre Arbeiten lassen das Vorhandensein von zwei verschiedenen Richtungen in der Kunst Finnlands erkennen: einer französischen und einer nationalen. Edelfelt gehört der ersteren an. Aus dem Bastien-Lepage Nachfolger, als der er in seinen ersten Bildern erschien, ist ein sehr mondainer Künstler geworden, der mit Glück schöne und elegante Damen porträtiert, der vortreffliche Herrenbildnisse malt und der, wenn er einmal in seine Heimat geht, um Land und Leute darzustellen, es in der appetitlichen und liebenswürdigen Art tut, durch die Dagnan-Bouveret seine besten Erfolge errungen hat. Man kann ihn weder einen bedeutenden noch einen geringen Maler nennen; ihm fehlt, um hinzureißen, allerdings das Temperament. Er hat Sinn für interessante malerische Probleme, aber er löst sie zu häufig mit konventionellen Mitteln. Er hat nicht das Jugendliche von Kroyer, aber er gleicht ihm darin, daß er nur die Oberfläche der Menschen sieht, nicht ihr Herz, nicht ihren Charakter. Summa summarum: Edelfelt ist ein Maler, wie ihn die Welt braucht und gut findet, nicht die Künstler, denen er mit seiner Art nicht viel sagt. Immerhin darf man seine Begabung nicht gering einschätzen. Unter seinen Bildnissen erweckt das eines Fräulein Elli Grahn, einer schönen dunkelblonden jungen Dame in Trauerkleidung, die, das Kinn in die Hand gestützt,

nachdenklich vor einer graublauen Tapete sitzt, Interesse durch eine gewisse Vornehmheit der Linienführung und die geschmackvoll gewählten Farben. Aufmerksamkeit erregt ferner das Doppelbildnis des Professor Krohn und dessen knabenhaften Sohnes vor graugrünem Hintergrund durch die Anordnung der Flecken. Oben der Kopf des Vaters, ein wenig tiefer der Kopf des Sohnes und unter diesem die linke Hand des Professors, mit der er das Kind zärtlich an sich drückt. Eine vortreffliche Leistung bietet Edelfelt in dem Porträt der Erbprinzessin von Meiningen, die in lichter, grauvioletter Toilette an einem runden Tischchen steht und in einem Heft blättert. Vor ihr auf dem Tisch ein Strauß roter und bräunlicher Herbstblumen, hinter ihr ein braunroter Vorhang. Sie steht vor einem Fenster und ist von dem Schein der sinkenden Sonne sanft angestrahlt. Außer diesem Kniestücke ist noch ein zweites Porträt der Prinzessin, ein pastelliertes Brustbild, vorhanden, das sie in weißer Hofrobe, den schönen Hals mit Juwelen geschmückt, über den Schultern einen rotgefütterten Pelzmantel, darstellt; halb Tagesbeleuchtung, halb Lampen- oder Kaminfeuerreflex. Ein älteres umfangreicheres Werk, »Die alten Frauen von Ruckolacks«, zeigt Edelfelt auf heimatlichem Boden. Drei alte Weiber mit großen weißen Kopftüchern und bunten Röcken und Schürzen haben sich aus dem Treiben eines Jahrmarkts, das man in der Ferne sieht, zu einem Schwätzchen hinter der Kirchenmauer zurückgezogen. Eine junge, hübsche Bäuerin, gleich ihnen auf dem Rasen sitzend, hört zu. Ein gut komponiertes, fleißig gemaltes und in der koloristischen Absicht vortreffliches Bild; vielleicht ein wenig süß in der auf den Akkord von Grau-Rot-Weiß gestellten Farbe. Weniger gut als Schilderung, aber temperamentvoller als Malerei ist die weinende und eine Art Zither spielende Alte »Finnischer Klagegesang«. In einer »Dorfstraße« nähert sich Edelfelt seinen stilisierenden Landsleuten, deren bedeutendster, Axel Gallén, diese Ausstellung leider nicht beschickt hat. Von dem Geiste dieser nationalen Kunst zeugen hier aber die Arbeiten PEKKA HALONEN's, unter denen das große Bild »Die Wegemacher« nicht als Malerei, wohl aber als Komposition einen gewissen Eindruck macht. Ein Urwald, in dem drei nur mit weißen Hosen bekleidete Kerle mit Stricken einen Baum halten, den ein Holzfäller eben anhaut, während drei andere Männer, in weißen Hosen und Hemden, mit Hebebäumen einen riesigen Stein beiseite schaffen. Die Gestalten der Männer sind nicht übel studiert, aber zu weichlich gemalt. Der Künstler konnte sich augenscheinlich nicht entschließen, die Wirklichkeit ganz dem Stil, den er in der Schilderung des Waldes erreicht hat, zu opfern. In ähnlichem Sinne hat Halonen zwei Bauern gemalt, die im Schnee den Spuren eines Wolfes nachgehen. Auch in EERO JÄRNEFELT's Arbeiten ist die nationale Note. Mit seinen realistischen Anwandlungen wirkt er frischer als Halonen. Er kann sehr viel. Er kann einen alten Professor im Frack und in weißer Binde so konventionell und langweilig malen, wie solche alten Leute es gern mögen. Er kann aber auch starkfarbige Landschaften malen, einen blauen Fluß mit grünen Ufern. In dem Boot auf dem Wasser führen eine jüngere und eine ältere Bäuerin widerwillig Ruder und Steuer; denn ihre Männer sind betrunken, haben sich, in der Mitte des Bootes sitzend, zärtlich umfaßt und denken gar nicht daran, den Weibern die schwere Arbeit abzunehmen. Das beste von Järnefelts Bildern ist ein Bauernhof, in dessen Mitte drei faule Knechte in der warmen Mittagssonne Siesta halten und nicht die geringste Lust zeigen, dem zur Arbeit gehenden Bauern zu folgen. Eine schöne Harmonie in Grau und Gelb, dieses Bild. Am wenigsten sympathisch erscheint MAGNUS ENCKELL. Vor seinen aufgeregten Porträts mit den grellblickenden Augen denkt man an Zwintscher. Sein »Christus in Gethsemane«, der hinter einer Erderhöhung auftaucht, vor der schlafend drei Jünger liegen, geht in der Wahl von finnischen Bauerntypen für diese Gestalten auf Edelfeldts »Christus erscheint der Magdalena« zurück, ist aber im geistigen Ausdruck und in der Farbe herzlich trivial. Am angenehmsten präsentiert sich das nicht zu leugnende Talent des Künstlers in einem »Strand« mit einem gelben Fischersegelboot im Wasser und in einem die Hände vor das Gesicht pressenden, weinenden Mädchen, dessen Kopf und Oberkörper in ein braunes, zerrissenes Tuch gehüllt sind. In dieser Einzelfigur offenbart sich sogar eine gewisse Größe. Von dem sonstigen reichen Inhalt der Ausstellung verdienen die ganz ausgezeichneten Aquarelle von EDWIN ALEXANDER, einem Schotten, besonders hervorgehoben zu werden, der Landschaften und Tiere, am liebsten Enten, Tauben, Käuzchen, Kaninchen, Chamäleons mit einer entzückenden Intimität, aber ohne eine Spur von Kleinlichkeit malt und seine Farben mit einem ruhigen Grau zusammenhält. Seine Kollektion gehört zum Sehenswürdigsten, was man dieses Mal hier findet. Eine Kollektivausstellung von JOSEF BLOCK bietet sehr Ungleichwertiges. Vortreffliche, auf eine malerische Pointe gestellte Gesellschaftsscenen, einmal eine eheliche Auseinandersetzung vor einem geöffneten, mit durchwühlten Briefen bedeckten Schreibtisch, das andere Mal elegante Damen und Herren im »Entrée« eines vornehmen Hauses, die sich anschicken, in den Salon zu gehen. Dann einige nicht immer harmonische Porträts, zum Teil im schlimmsten Publikumsgeschmack und endlich eine wichtige Leistung: »Saul mit dem harfespielenden David«. Das Bild hält an seelischer Vertiefung keinen Vergleich mit Rembrandts Bild im Haag aus, an das es gemahnt. Block gibt keine neue Lösung des alten Themas, aber er hat immerhin ein sehr respektables Stück Malerei geliefert. Saul, ein bärtiger Mann von ziemlich modernem Aussehen, sitzt in scharlachfarbenem, mit Gold durchwirktem Gewande auf einem Sessel und stützt sich, zur Seite geneigt, mit beiden Händen schwer auf seinen Speer. Nicht weit von ihm sitzt auf einer Stufe, die Harfe im Arm, David, ein weißgekleideter Jüngling und läßt traumverloren die Finger über die Saiten gleiten. Hinter den beiden in schweren Falten ein purpurfarbener Brokatvorhang. Solch ein Bild müßte reden, dem Beschauer warm machen. Man kommt aber leider nicht über die Achtung vor der tüchtigen Malerei fort. JULIE WOLFTHORN hat Porträts in ihrer bekannten Art ausgestellt, unter denen das des Dichters Richard Dehmel im Garten eines der besten ist, welche die Künstlerin bisher produzierte. Die Plastik ist durch einige Arbeiten TROUBETZKOY's vertreten und eine bemalte Holzschnitzerei von RUDOLF MORODER, die für eine Kirche gedacht, in dieser Umgebung allerdings unschön und deplaziert erscheint. HANS ROSENHAGEN [162]

BERLIN. Ein Seitenstück zum »Fall Kampf«: WALTER LEISTIKOWS »Schneelandschaft aus dem Riesengebirge« war von der Landeskunstkommission einstimmig zum Ankauf für die Nationalgalerie vorgeschlagen worden. Der Kultusminister weigerte sich jedoch, dem Kaiser dieses Votum zur Bestätigung vorzulegen, weil Leistikow organisatorisch als Führer der »Sezession« tätig ist.

Redaktionsschluß: 21. November 1903 Ausgabe: 3. Dezember 1903

Für die Redaktion verantwortlich: F. SCHWARTZ

Verlagsanstalt F. BRUCKMANN A.-G. — Druck von ALPHONS BRUCKMANN Sämtlich in München

PAUL BAUM

IM SPÄTHERBST

MAX LIEBERMANN SELBSTBILDNIS

MAX LIEBERMANN

von HANS ROSENHAGEN

Im Kampf um die neue Kunst in Deutschland ist keines Künstlers Name häufiger genannt worden, als der von MAX LIEBERMANN. Und man hört ihn immer noch. Allerdings glauben mehrere unter Liebermanns Kollegen zu wissen, daß Ansehen und Ruhm des Künstlers einzig von der Berliner Kunstkritik mühsam aufrecht erhalten würden. So schmeichelhaft diese Annahme auch für die Berliner Kritik sein mag, so töricht ist sie andererseits. Denn wo und wann wäre es Kritikern gelungen, die ganze Welt längere Zeit über den Niedergang eines Künstlers zu täuschen? Wo und wann hätte ein unecht vergoldeter Ruhm so viele Jahre überdauert? In Wahrheit liegt die Sache so, daß viele von Liebermanns Kollegen, an den Grenzen ihrer eigenen Entwicklung angelangt, dessen Weiterentwicklung nicht mehr folgen können, und unterschätzen, was jenseits ihres Horizontes liegt. Im Zusammenhang damit vermögen sie natürlich auch nicht zu begreifen, daß die Maßstäbe der Kritik, der Weiterbewegung der Kunst entsprechend, geändert worden sind. Immerhin ist es keine üble Empfehlung für die Kunst Max Liebermanns, daß sie von seinem ersten Bilde bis zu seinen jüngsten Werken die vorgeschrittene Kritik stets aufs lebhafteste beschäftigt hat. Es gibt nicht viel Maler, die sich dessen rühmen können; denn es sind einige recht schwierige Voraussetzungen zu erfüllen. Handelt es sich doch nicht nur um den Willen, interessant zu bleiben, sondern auch um die Fähigkeit; nicht nur um ein Spielen mit neuen Möglichkeiten, sondern um das Erkennen des richtigen Weges; nicht um das schnelle Auffassen neuer Ideen, sondern um das innige Ueberzeugtsein, der Wahrheit wieder einige Schritte entgegen zu tun.

Wenn Liebermann nicht mit einem kolossalen Aufwande von Energie diese Voraussetzungen erfüllt hätte — er würde niemals die Stellung im internationalen Kunstleben erlangt haben, die er einnimmt. Er verdankt diese Stellung nicht der Kritik, sondern wie alle großen Künstler, allein sich selbst. Er ist „von Natur richtig".

Wenn man die einzelnen Phasen von Liebermanns Kunst überblickt, ist man leicht geneigt, als ihr eigentliches Charakteristikum

MAX LIEBERMANN del.

gefunden und zusammengestellt sind und auch so genossen werden; hier eine als Ganzes erfaßte Situation, deren Reiz nicht im Materiellen, sondern in der Erzeugung einer Illusion liegt, wie man sie hat, wenn man von ungefähr den Blick durch einen Restaurationsgarten gleiten läßt und mehr die Lieblichkeit eines warmen Sommertages, der auch anderen Freude macht, genießt, als daß man sich um die Welt im besonderen kümmert. Man vergleiche die frühe, in der Dresdener Galerie befindliche Studie der „Näherin" mit dem fertigen 1901 gemalten Bilde „Am Meer" oder der „Papageienallee" vom gleichen Jahre! Wie alles, was als Erzählung gelten kann, verschwunden ist und nur die immateriellen Reize von Licht und Luft und der sie tragenden Farben übrig geblieben sind. Man betrachte die Studien „Italienisches Mädchen" und „Strickendes Mädchen" und daneben den „Papageienmann" oder die beiden „Holländischen Bäuerinnen", um den Weg zu sehen, den Liebermann gegangen ist.

die große Beweglichkeit zu bezeichnen. In Wirklichkeit ist kaum ein anderer Künstler sich innerlich so treu geblieben, wie der Berliner Maler. Was ihn so beweglich erscheinen läßt, sind allein seine immer an neuen Stellen einsetzenden Bemühungen, seine Ausdrucksmittel zu dematerialisieren. Man vergleiche nur einmal seinen 1881 gemalten „Hof des Amsterdamer Waisenhauses", mit dem die Lösung eines ähnlichen Beleuchtungsproblems bietenden, einundzwanzig Jahre später entstandenen „Restaurant Jakob"! Auf dem älteren Bilde alles zeichnerisch und gegenständlich, auf dem jüngeren Werk alles malerisch und suggestiv. Dort eine Fülle von unglaublich gut beobachteten und wiedergegebenen kleinen Zügen, die nach und nach

Es ist dem Maler, nicht ohne die Absicht, seine Verdienste zu verkleinern, nachgerechnet worden, wieviele andere Künstler ihm auf diesem Wege geleuchtet haben. Als ob es je einen Künstler gegeben, der sich nicht von Vorgängern oder Zeitgenossen hätte anregen lassen! Es ist jedenfalls unmöglich, Liebermann mit Hals oder Menzel, mit Millet oder Israels, mit Rembrandt oder Manet zu verwechseln. Er hat niemals nachgeahmt; denn er hatte es nicht nötig. Uebrigens zeugt die Art, wie er von seinen Vorbildern gelernt, nicht etwa für einen Mangel an eigenen Ideen, sondern für eine außerordentliche, künstlerische Intelligenz, und nicht die Werke der anderen haben Liebermann groß gemacht, sondern allein diese Intelligenz. Sie lehrte

ihn die Ehrfurcht vor der Mutter der Kunst, vor der Natur, sie öffnete ihm die Augen für Schönheiten in der Wirklichkeit, die niemand vor ihm gesehen hatte, sie bewahrte ihn vor den Geschmacklosigkeiten des Naturalismus, sie zeigte ihm die Schönheit in der Einfachheit und im Charakteristischen, sie machte ihn fähig, gut und böse in der Kunst und für die Kunst zu unterscheiden. Diese Intelligenz ist das Mächtige in dem Künstler, das ihn über die meisten anderen erhebt und seine Werke so einzig macht. Das Talent Liebermanns steht ganz unter ihrer Führung. Er mag manchmal etwas nicht Gelungenes machen, aber niemals etwas, das nicht in irgend einer Richtung, als Zeichnung oder Farbe, als künstlerische Idee oder Ausschnitt interessant wäre.

Die Entwicklung, die Liebermanns Talent unter Leitung seiner künstlerischen Intelligenz genommen, erscheint vor allem ungemein logisch. Schritt vor Schritt ist der Maler vorwärts gegangen. Er hat von vornherein begriffen, daß man, um gut malen zu können, ein guter Zeichner sein müsse. Seine ersten Bilder sind sehr stark auf die Form gestellt und dem Dimensionalen, dem Räumlichen und Körperlichen, ist die größte Sorgfalt gewidmet. Viele Mittel sind aufgewendet, um diesen ersten Werken die Wirkung zu verschaffen, die sie ausüben. Bis in die Mitte der achtziger Jahre des vergangenen Jahrhundert hinein behält der Künstler die Gewohnheit bei, für alle Bilder sehr intime zeichnerische Studien zu machen. Dann kommt allmählich die Befreiung von diesem selbstauferlegten Zwange. Er mochte bei Israels in dieser Zeit bemerkt haben, daß die Schönheit einer Zeichnung nicht in dem sauberen Kontur besteht, sondern allein auf dem Gefühl beruht, mit dem eine Linie hingesetzt wird, daß der größte Reiz einer Zeichnung für den Beschauer in der unwiderstehlichen Nötigung liegt, das vom Künstler Fortgelassene zu ergänzen. Was er von Zeichnungen Rembrandts sah, konnte diese Erfahrung nur bestätigen. Und nun beginnt in Liebermanns Kunst jene kolossale Reduktion der Ausdrucksmittel, durch die er auf das Wesentliche, auf das ihm Wesentliche in der Natur kommt. Er verzichtet ganz darauf, die Erscheinungen an sich darzustellen, er sucht nur den Eindruck festzuhalten, den sie in gewissen Momenten, unter gewissen Bedingungen gewähren. Er bildet seine Arbeiten nicht mehr zeichnerisch durch, sondern nur noch malerisch. Er wird Impressionist.

MAX LIEBERMANN del.

Man darf freilich das Wort „Impressionist" nicht in dem üblen Sinne auffassen, in dem es meist gebraucht wird. Es gibt Künstler, die impressionistisch malen, ohne Impressionisten

MAX LIEBERMANN del.

MAX LIEBERMANN TENNISSPIELER

zu sein. Der wahre Impressionismus ist keine Richtung, sondern die letzte Phase einer vollendeten Erziehung, deren Ziel es war, den höchsten Grad von Kultur sowohl des Auges wie der Hand, als auch des Geschmackes und des Gefühls zu erreichen, und für deren Schätzung es ganz gleichgültig ist, ob einer hell malt oder dunkel. In jedem Falle ist der Impressionismus kein Ausgangspunkt, sondern immer nur der Endpunkt einer unter den glücklichsten Umständen vor sich gegangenen Entwicklung. Liebermann hätte seine „Frau mit den Ziegen“ niemals malen können, ohne all' die außerordentlichen Bilder, die ihr vorangegangen sind, niemals den „Schweinemarkt“ ohne das „Münchner Bierkonzert“, niemals den „Bierkeller in Brannenburg“ ohne sein „Altmännerhaus“. Man muß sich diese Tatsachen gegenwärtig halten, um vor dem Irrtum bewahrt zu bleiben, daß Liebermanns Impressionismus etwa dem Manets seine Existenz verdankt, obgleich der Künstler selbst gewiß nicht leugnen wird, von dem großen Franzosen gelernt zu haben. Und wer sich noch weiter davon überzeugen will, daß der Berliner Maler ein Impressionist aus Eigenem ist, mag sich mit dessen Zeichnungen beschäftigen, die in der ganzen neueren Kunst nicht ihresgleichen haben und in denen sich alle seine außerordentlichen Gaben offenbaren.

Die Stellung, die Liebermann im deutschen Kunstleben einnimmt und das Ansehen, das er im Auslande genießt, sind durch zwei Eigenschaften bedingt, die sich in Deutschland selten in einer Person vereinigt finden. Er ist in seiner Kunst eine starke und neue Individualität und zugleich der Träger der besten künstlerischen Traditionen. Als diesen schätzt ihn das Ausland, als jene ist er den deutschen Herzen teuer. Er macht eine Kunst, die in der ganzen Welt verstanden wird und die zu allen Zeiten, wenigstens seit den Tagen Rembrandts und Velazquez' Gültigkeit gehabt hat. Je mehr das Verständnis für gute Malerei in Deutschland gewachsen ist, um so höher stieg naturgemäß auch Liebermanns Ansehen in seinem Vaterlande. Allerdings ist die Zunahme des Kunstverständnisses ebenfalls zum größten Teil sein Werk; denn mit seiner Malerei hat er den Boden für die Anregungen und Anschauungen vorbereitet, die aus Frankreich kamen und auf die deutsche Kunst und das deutsche Publikum im Laufe der Jahre Einfluß gewannen.

Aber auch ohne diese Wirkung ins allgemeine muß Liebermanns Bedeutung an-

erkannt werden. Schon seine Konsequenz läßt ihn groß erscheinen, sein zähes Festhalten an dem Grundsatze: „Ohne Natur keine Kunst.“ Hier ist der ruhende Punkt, den sein bewegliches Temperament umkreist, aus dem er seine Kraft zieht. Niemals erfand er Bilder aus sich heraus, sondern er fand sie immer in der Natur. Die Möglichkeit zu neuen Schöpfungen ist daher bei ihm unbegrenzt. Sobald er spürte, daß eine gewisse Folge von Motiven für ihn erledigt war, nicht mehr sein ganzes Interesse beanspruchte, wandte er sich ohne langes Ueberlegen neuen Motiven und damit neuen künstlerischen Aufgaben zu. Dadurch hat er sich vor der Gefahr bewahrt, in irgend einer Richtung konventionell zu werden. Niemals auch ist er das Opfer einer Modebewegung geworden. Davor ist er durch eine unerschütterliche Liebe sowohl zur Wahrheit als zu den zwei künstlerischen Problemen behütet gewesen, die ihn in seinen ersten Bildern beschäftigt haben und für deren Lösung er immer noch seine ganze Kraft einsetzt. Es sind die Probleme des Lichtes und der Bewegung.

In Liebermanns ersten Arbeiten sind Licht und Bewegungen ganz zart, ganz ruhig. Frauen rupfen Gänse, putzen Gemüse, nähen, spinnen, wiegen Kinder, flicken Netze oder führen das Vieh auf die Weide; Männer sitzen beschaulich da, schustern, weben, machen Feldarbeit oder tragen Lasten. Das Licht strömt durch kleine Fenster und verstreut seine Strahlen in dunkle Winkel oder malt bescheidene Sonnenflecke auf Gartenwege, spiegelt sich vorsichtig in Regenpfützen oder plagt sich, eine graue Wolkendecke zu durchdringen. Je freier der Künstler seine Mittel gebrauchen lernte, um so mehr kommen Licht und Bewegung als wirksame Medien zur Geltung und um so lebhafter wurde ihre Sprache! Und niemals waren seine Farben unter der Wirkung des Lichtes leuchtender, niemals wurden von ihm stärkere und kompliziertere Bewegungen geschildert als in seinen jüngsten Bildern. Warmer goldener Sonnenschein spiegelt sich in blau und gelbem, in rot und grünem Papageiengefieder, er brennt auf den nackten Körpern badender Jungen, auf hellen Kinderkleidern und wird von weißem Dünensand und der glitzernden Fläche des Meeres zurückgeworfen. Bleich und müde lagern die Sonnenflecke im „Altmännerhaus“ und im „Waisenhausbilde“ auf dem Boden, jetzt glühen sie stark und überzeugend auf grünem Rasen

MAX LIEBERMANN — AM MEER

MAX LIEBERMANN ALTFRAUENHAUS IN LEYDEN

und gelben Wegen. Der ruhige, niemals lebhafte Bauer ist auf den jüngsten Bildern des Künstlers den beweglichen Erscheinungen moderner Gesellschaftsmenschen gewichen. Die graziösen, aber ihrer Plötzlichkeit halber hastigen Bewegungen von Tennisspielern werden vollendet wiedergegeben. Reiter sieht man am Strande ihre aufgeregten, nervös tänzelnden Rosse durch die Brandung lenken. Pferdejungen voltigieren mit kühnem Schwunge auf die Rücken ungesattelter Gäule. Auch ein Polospiel von enormer Bewegtheit ist unter den letzten Bildern des Künstlers.

Wer die Folgerichtigkeit dieser Entwicklung aufmerksam beobachtet, wer übersehen kann, daß Liebermann sich immer schwierigere Aufgaben stellt und bemüht ist, sie in immer feinerer Weise zu lösen, hat sicher nicht die Empfindung, daß dieser Maler sein letztes Wort gesagt, zumal er hier und da auch wieder früher behandelte Themen angreift und mit den entstandenen Bildern beweist, daß er künstlerisch noch weiser geworden ist, daß die heut zu Gebote stehenden Mittel ihm gestatten, sich mit größerer Kraft, mit mehr Freiheit zu äußern. Selbstverständlich hat Liebermann im Laufe von dreißig Jahren auch eine Anzahl von Werken produ-

MAX LIEBERMANN del.

ziert, die nicht auf der Höhe seiner besten sind. Das mindert um so weniger seine Bedeutung, als es keinen Künstler gibt oder gegeben hat, von dem man nicht dasselbe sagen könnte, und als der Berliner Maler selten versäumt hat, das verunglückte Experiment solange zu wiederholen, bis es ihm nach seiner besten Ueberzeugung gelang.

Es liegt kein Grund vor, sich jetzt schon Gedanken darüber zu machen, welche Stellung in der Kunstgeschichte eine spätere Zeit Liebermann anweisen wird. Hat man nur einigen Ueberblick über die zeitgenössische Produktion, so ist man nicht im Zweifel, daß er zu den ganz wenigen gehört, deren Werke die Kunst bereichert haben, die wirklich etwas Eigenes zu sagen hatten, die also bleiben werden. Wenn Liebermann auch immer bemüht war, ein guter Handwerker zu sein und durch das, was er kann, sehr oft verblüfft, so hat er doch niemals Bilder gemalt, um sich als Meister der Malerei bewundern zu lassen. Dazu ist ihm die Kunst zu sehr Herzenssache, dazu hat er viel zu großen Respekt vor der Natur. So selbstverständlich ein Bild von ihm, seine Malerei wirkt — er ringt mit seiner ganzen Kraft um das Gelingen. Als ihn einmal ein bekannter Mäcen fragte, warum er denn in einem Jahre so wenig fertige Bilder produziere, warum er nicht dies und das male, da er ja schöne Preise für seine Arbeiten erhielte, antwortete Liebermann — und der ganze Mensch und das Wesen seiner Kunst drückt sich in der Antwort aus —: „Wissen Sie, lieber Herr, ich bin nicht mit der Kunst verheiratet. Ich habe ein Verhältnis mit ihr.“

Beim Entstehen eines jeden Kunstwerkes tritt der Augenblick ein, wo das Werk sich dem Künstler entzieht und sich nach dem eigenen Gesetz, das in ihm ruht, das sich irgendwoher schon in die ersten Anfänge und Ansätze der Arbeit unbemerkt einschlich, zu vollenden strebt. Die Disharmonie zahlloser Kunstwerke erklärt sich daraus, daß der Künstler in diesem Augenblicke, wo er nachgeben mußte, auf seinem Willen bestand. W. von Scholz

*

In wahrhaftem Sinne Künstler sein, heißt: langsam hinter sich verbrennen. W. von Scholz

MAX LIEBERMANN — IM ATELIER

MAX LIEBERMANN

HOF DES MÄDCHENHAUSES IN AMSTERDAM

Das Original im Staedelschen Kunstinstitut zu Frankfurt a. M.

MAX LIEBERMANN RESTAURANT JACOB BEI BLANKENESE

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

WIEN. *Sezession.* Die achtzehnte Ausstellung der Sezession zeigt den Entwicklungsgang, welchen ihr bedeutendstes Mitglied GUSTAV KLIMT seit der Gründung der Vereinigung genommen hat. Porträts, Landschaften, koloristische Phantasien und große dekorative Malereien füllen das ganze Haus. Die Fresken aus der Beethoven-Ausstellung sind geblieben — und in diesem Saal sind die in der lezten Schaffensphase entstandenen Werke rein stilistischer und dekorativer Art vereinigt. Mehrere kleinere Räume bergen in bunter Reihe Landschaften und Porträts. Im großen Hauptsaal aber hängen die drei für die Wiener Universität bestimmten Deckenbilder, — die Philosophie, die Medizin und die Justiz. — Man kennt die lärmenden Proteste, welche seinerzeit, als »Philosophie« und »Medizin« in der Sezession ausgestellt waren, gegen diese Gemälde laut wurden. Klimt hatte die ihm aufgetragenen Aufgaben in der ihm entsprechenden Weise, das heißt rein malerisch gelöst. Das Publikum vermißte aber die Hieroglyphen-Sprache, das Kinder-Alphabet der Embleme, welche zu buchstabieren träge Gewohnheit geworden war. Man verstand weder die gedankliche Konzeption des Meisters, noch auch die neue koloristische Welt, die er erschaffen. Nun ist jetzt die Verkörperung der »Justizia« hinzugetreten. Wie bei den ersten zwei Gemälden hat Klimt jede nach dem Schulmeister schmeckende Gedanken-Uebersetzung vermieden. Er wandelt den abstrakten Begriff ins rein Menschliche. Die Gestalt des Verbrechers beherrscht den Plan. Eine mächtige, muskulöse, trotz des Alters ungebeugte Gestalt. Die Hände sind nach rückwärts gefesselt, das tief durchfurchte, von Elend und Hoffnungslosigkeit entstellte Haupt senkt sich auf die Brust herab. Ein polypartiges Ungeheuer umschlingt mit seinen Fängen die erschütternde Gestalt. — Von schwarzen Schleiern, die in Wellenschwingungen das Bild durchziehen, umhüllt, umstehen den Verlorenen die Eumeniden. Bedeutungsvoll im wechselnden Ausdruck. Aus blondroten Mähnen, die von goldenen Schlangen durchwunden werden, blicken unerbittlich mit dem Ewigkeitsausdruck der Sphinx die blutlosen, starren Züge der Rächerinnen hervor. Jung und schön, wie sie Goethe im »Faust« darstellt, bildet sie auch Klimt. Oberhalb dieser Szene ist als Hintergrund das Gemäuer einer alten Rechtsstätte gedacht. Einzelne mit miniaturartiger Feinheit gemodelte Köpfe ernster Männer in rotem Talar tauchen auf, wohl die Typen der das Recht Sprechenden. Sie verdichten sich zu Gruppen ganz oben zu den Füßen der mit den Blicken kaum mehr erreichbaren Justizia. Sie steht in Purpur gehüllt auf ihr Schwert gestützt; die Wahrheit und die Gesetzgebung sind ihre Begleiterinnen. — So stellt sich die Komposition dieses bedeutsamen Werkes dar. Klimt ist hier zu einer monumentalen Auffassung des Dekorativen gelangt, welche die rein malerische Lösung der zwei ersten Deckenbilder weit überragt. Die Vereinfachung und die Wucht der Linie, die strenge Eliminierung aller Details, aller Nuancierungen lösen stilistische Gefühle von seltener Reinheit aus. Ein feierlicher Rhythmus durchzieht die Komposition und erhält seine Verstärkung durch das ernste, düstere Kolorit. Schwarz und Gold herrschen vor, nur die Justizia leuchtet in byzantinisch rotgoldener Pracht und der Leib des mächtigen Polypen schimmert in lila geflecktem Ton. Von Künstlern wird dieses Gemälde als das bisher reifste, kompositionell größte Werk Klimts betrachtet. Das Publikum aber, welches wie Baudelaire sagt, »dem Genie gegenüber immer eine zurückbleibende Uhr ist«, fängt an, sich mit den von ihm so verurteilten Kompositionen der »Medizin« und der »Philosophie« vertraut zu machen und richtet die Pfeile seines Spottes nun gegen die »Justizia«. — Porträts aus früherer Zeit, wie das Bild von Klimts Mutter dürften unter dem Einfluß des einst bahnbrechenden Gemäldes Whistler's »Meine Mutter« entstanden sein. Daran reiht sich chronologisch ein Damen-Porträt in rosa, welches auf der Pariser Weltausstellung viel bewundert wurde. Viel eigener, subjektiv erregter, und psychologisch differenzierter ist das ungefähr drei Jahre später geschaffene Porträt der Frau F. R. In steter Entwicklung strebt nun Klimt zur idealen Wiedergabe, zur poetischen Gestaltung des Porträts. Sein letztes noch nicht vollendetes Bild — Porträt eines jungen Mädchens — berührt in seiner dekorativen Stilwirkung ganz wundersam. Wie ein Märchenwesen steht eine Mädchengestalt in blaugrünem, blumigem Gewand vor uns. Von der Schulter auf schwankem Stiele erblühend, umstrahlt aureolartig das reizvolle Haupt ein blaugrün schimmernder Blütenkranz, der die Farbenmystik byzantinischer Hintergründe hat. Aehnliche Wirkungen beinahe mystischer Art entströmen den nur mehr als dekorative Visionen geltenden Landschaftsbildern »Der Birnbaum« und der »Goldene Apfelbaum«. Es sind dies wundersame Erinnerungsbilder an wundersame Schöpfungs-Momente. Immer mehr wird dem Künstler die Natur zum Traum. Paradiesische Wälder, Märchenbäume, die goldene Früchte tragen, erschafft sich seine Phantasie. Das große dramatische Horizontbild »Aufsteigendes Gewitter«, auch ein allerjüngstes Werk, ist das

MAX LIEBERMANN — ITALIENISCHES MÄDCHEN

MAX LIEBERMANN del.

äußerste an Konzentration, an ergreifender Einfachheit. »Malen ist die Kunst, wegzulassen«, könnte man bei Betrachtung dieser Natur-Synthese sagen. — Die Lustempfindung, welche Kontur und Farbenfleck erweckt, das Leuchten, das Beben, das Fließen der Farben, das Singen der Töne lösen bei Klimt koloristische Vorstellungen von phantastischstem Reiz aus. Wie Böcklin sich seine Idealwelt mit Märchenwesen bevölkerte, so auch er. Die geheimnisvollen Tiefen der Gewässer belebt er mit dem tollsten, dem verführerischsten Nixenspuk. Die Goldfische, die Welle, und jetzt als allerletzte Laune das koloristisch entzückende Bildchen der »Nixen« sind voll feuchtschimmender Poesie. Eine »Daphne« und die »Irrlichter« gehören auch noch zu den absoluten Phantasiegebilden. Allegorische Werke, wie die »Pallas Athene«, die »Wahrheit«, die »Musik«, welche dem Symbolismus huldigen, entstammen einer viel früheren Periode. So sehen wir in rastlosem Ringen ein starkes Temperament sich zu einer der führenden Persönlichkeiten der Zeitkunst entwickeln. Klimts Kunst, welche einer leidenschaftlichen Seele und einem unbeugsamen Wollen entspringt, ist voll von suggestivem Seelenreiz. Mehr und mehr spiegelt sich in ihm das seelische Bild der Zeit. B. Z.

WIEN. *Hagenbund.* Es wäre nichts Neues über diese neunte Ausstellung der Vereinigung zu sagen. Es ist wie immer in einem hübschen Milieu eine dem Mittelmaß der Anforderungen entgegenkommende Bilderanzahl vereint. Die zwingende Persönlichkeit ragt noch immer nicht zwischen diesen leisen, sanften, immer etwas schlaffen Darbietungen heran. Es liegt dies gewiß nicht an dem Mangel an Talenten. Diese birgt der Hagenbund in vollem Maße. Nur fehlt es an Führung. Das Ideal eines gemeinsamen Zieles müßte als förderndes Element sorgsam gepflegt werden. Und die Gemeinsamkeit müßte die Ideale des Einzelnen leiten und stärken. So ist vom Fortschritt der einzelnen Künstler nicht viel zu sagen. HAMPEL, GERMELA, SUPPANTSCHITSCH, LUNTZ und AMESEDER bringen manch hübsche Regung. Sehr gut sind die Plastiken von ELSE V. KALMAR.

WIEN. *Künstlerhaus.* An demselben Tage wie die Sezession öffnete das Künstlerhaus seine Pforten. Der Titel versprach eine Skizzen-Ausstellung. — Die Skizze aber ist dem Oelbild gegenüber nur in verschwindender Anzahl zu sehen und so unter den übrigen Gemälden verstreut, daß von einer zusammenfassenden Wirkung keine Rede sein kann. — Drei große Kollektionen bieten sich uns. Die Porträtisten KOPPAY und FUCHS und der Belgier HENRY LUYTEN füllen allein vier große Säle. KOPPAY malt die österreichische, FUCHS die englische Aristokratie. Sie geben in geschickter Anempfindung ihren Modellen den Charakter jener Meister, die höfische Sitte noch in ihrem höchsten Glanz gebildet haben. A la VAN DYCK — à la VIGÉE-LEBRUN — oder ANGELIKA KAUFFMANN sehen wir liebliche, bedeutsame oder hoheitsvolle Physiognomien mit vielem Geschick festgehalten. — Der Belgier HENRY LUYTEN zeigt jene Vielseitigkeit der Motivenbildungen, welche den modernen Niederländern zu eigen ist. Schilderungen der einfachen Vorgänge, welche im Rahmen

MAX LIEBERMANN ÖLSTUDIE

21*

MAX LIEBERMANN NÄHERIN

der alles bestimmenden Natur für die Bewohner der Küste, für die Bewohner der Ebene die Welt bedeuten. — Von Wiener Künstlern besitzt der durch seine orientalischen Bilder bekannte Maler JEHUDO EPSTEIN Individualität und auch Können. Diesmal bringt er eine Serie von sizilianischen Studien. Und zwar übersetzt er vor allem die Poesie des Gesteines mit Gefühl. Steinurnen, die an zerbröckelten Mauern stehen, und besonders die reine Schönheit marmorner Architekturen sind mit koloristischer Empfindung nachgebildet. — Eine eigene Raumgestaltung vereint die Mitglieder des »Jungbund«. Dieses Sezessiönchen, welches seine eigenen Allüren im Vaterhause zur Schau trägt. Es sind dekorative Talente, die sehr behend die neue Handschrift der Kunst zu üben gelernt haben. Wie und ob sie sich entwickeln werden zu ernstem Schaffen? Fragezeichen sind in der Kunst schon ein halbes Versprechen. B. Z.

DRESDEN. Das winterliche Kunstleben hat mit einigen ausgezeichneten Ausstellungen der hiesigen Kunsthandlungen eingesetzt. Wir sahen zunächst in *Emil Richters Kunstsalon* eine kleinere MENZEL-Ausstellung, deren Hauptstück das Théâtre Gymnase zu Paris aus dem Jahre 1856 war. Das ausgezeichnete Bild, eines der hervorragendsten Gemälde Menzels, gehört einem Dresdener Kunstfreund. — Es folgte in *Ernst Arnolds Kunstsalon* eine schon früher vorbereitete größere Menzel-Ausstellung, die für Dresden zum ersten Male des Meisters »Gemüsemarkt zu Verona« vorführt. Herr Ludwig Gutbier, der Inhaber von Arnolds Kunstsalon, hat es in der Versteigerung Henneberg im Auftrag eines Kunstfreundes erworben. Das wunderbare Werk ist ebenso erstaunlich in seiner lebendigen Gesamtwirkung wie in der endlosen Fülle überaus scharf beobachteter Einzelheiten. Man hat zu bedauern, daß dieses Meisterwerk Menzels nicht für die Dresdener Galerie angekauft worden ist, die von Menzel nur eine — wenn auch hervorragende — Skizze aus dem Jahre 1847 besitzt. Außer diesem Hauptwerk wies die Arnoldsche Menzel-Ausstellung einige köstliche Aquarelle auf: Kircheninterieur aus Salzburg, Im Esterhazy-Keller, Brunnenpromenade in Kissingen, ferner eines seiner Friedrichs-Bilder, die Bittschrift von 1899, und eine Fülle mehr oder minder interessanter Handzeichnungen, insgesamt hundertzweiundvierzig Stück, das älteste von 1838. Das Zusammenbringen einer so umfassenden Menzel-Ausstellnng verdient sicherlich volle Anerkennung. — Weiter ist eine HEGENBARTH-Ausstellung in Emil Richters Kunstsalon zu erwähnen. Emanuel Hegenbarth hat in diesem Winter seine Stelle als Lehrer der Tiermalerei an der hiesigen Kunstakademie angetreten und stellte sich durch diese Sonderausstellung zum ersten Male den Dresdnern als Künstler vor. Sie umfaßte neunundzwanzig Gemälde und zeigte, daß Hegenbarth, ein Schüler Zügels, zu den tüchtigsten Tiermalern unserer Tage gehört. Wenngleich er nicht ganz an die Größe Zügels heranreicht, bekunden seine Arbeiten doch das erfolgreiche Streben nach monumentaler Auffassung uud erweisen ein gründliches Naturstudium. Wir nennen von seinen Bildern: Vesperpause, Im Stall, An der Tränke, Bergziegen, Vor der Alpenhütte, Rastender Jäger mit Hund und Sonniger Wintertag. Hegenbarth hat sich mit dieser Ausstellung in Dresden gut eingeführt. — Auch der *Sächsische Kunstverein* hat seine Ausstellung nach mehr als halbjähriger Pause wieder eröffnet. Sie steht auf einer höheren Stufe, als man früher gewohnt war. Hoffentlich hält dieser Reformeifer auch weiterhin an. Von den ausgestellten Gemälden sind hervorzuheben: ein weichtoniger Mondaufgang von ROBERT STERL, zwei breitgemalte Landschaften von PEPINO, eine Schneelandschaft mit Birken von BERNHARD SCHRÖTER (Meißen), eine Schiffswerft von ROSSOW, Altfriesisches Zimmer von KÖRNER, Enten im Schatten von SCHRAMM, Wiese mit Rindern von FRANZ HOCHMANN, Heidelandschaft von FRANZ SCHREYER u. a. Auch einige schottische Landschafter sind vertreten, ohne indes wesentlich Neues zu bieten. — Schließlich ist noch eine Ausstellung von Zeichnungen und Radierungen OTTO FISCHER'S bei Ernst Arnold zu erwähnen. Ueberraschend wirkten namentlich die einundzwanzig farbigen Zeichnungen aus dem Riesengebirge. Während Fischer in seinen Radierungen und Lithographien sich wesentlich als Phantasiekünstler gab oder wenigstens innerhalb der groß und bedeutsam angeschauten Stimmungslandschaften ein energisches

Phantasie-Element vorwaltete, gab er in diesen Landschaftszeichnungen mehr die Wirklichkeit in ihrer objektiven Schönheit. Auch dieser Wandel aber zeigt Otto Fischer als den ausgezeichneten Künstler, als den ihn seine Radierungen und Lithographien ausweisen.

DARMSTADT. Der Kunstverein bietet zur Zeit in zwei interessanten Kollektivausstellungen des Berliners MARTIN BRANDENBURG und des in München lebenden Darmstädters KARL SCHMOLL VON EISENWERTH schöne Gaben reifer Kunst. BRANDENBURGS Bilder bringen neben den von den Münchener und Berliner Sezessionsausstellungen bekannten auch neue Arbeiten, so einen prachtvollen, von Spukgestalten belebten Märchenwald, ein phantastisches Werk »Kadmos' Drachensaat« und eine große Landschaft »Hoch oben«, alles von der kraftvoll gestaltenden, sonderlich mystischen Art des Künstlers erfüllt. SCHMOLL'S Kollektion enthält ein originell erfaßtes Selbstporträt, ein lustiges »Capriccio«, eine Bacchantengruppe darstellend, und neben fein gemalten ausgeführten Landschaftsbildern eine Fülle trefflicher Aquarellstudien, Früchte einer Reise durch Skandinavien. Ein zu sicherer Beherrschung der zeichnerischen Mittel vorgeschrittenes Können verbindet sich in Schmolls Arbeiten mit origineller koloristischer Behandlung und sichert dem Künstler schönen Erfolg. —r

STUTTGART. Die im November stattgehabte *große Ausstellung von Ankäufen für die Vereinslotterie des Württembergischen Kunstvereins* bewies wieder einmal aufs deutlichste, welche segensreiche Mission unserem Kunstverein in der Hebung und Förderung der Kunst zukommt. Das haben wir schon bei Gelegenheit der Württembergischen Kunstvereinsjubiläums-Ausstellung im Jahre 1902 gesehen, wo dieser Verein es fertig brachte, von fast jedem Aussteller — nur zwei ausgenommen — ein Werk für seine Lotterie anzukaufen. Und das will etwas bedeuten in einer Stadt, in welcher die reichen Leute sich sehr frei wissen von den Gewohnheiten jener mittelalterlichen Nobili, deren Namen die Kunstgeschichte verzeichnet. Ja, man muß froh sein, wenn unsere Stuttgarter Nobili in der Kunst wenigstens »kollektivistischen« Prinzipien huldigen und ihren Obolus in Gestalt von 10 M. Kunstvereinsbeitrag entrichten. Das ist nicht viel, aber es ist doch etwas und die Zahl von 2537 Vereinsmitglieder und 42183 M. Jahreseinnahme im Jahre 1902—03 erscheint uns durchaus nicht als das Maximum des Erreichbaren. Nun, vielleicht zieht die Ausstellung der teilweise recht schönen Gewinne neue Mitglieder an; dieselbe enthält Arbeiten von den Württembergern R. HAUG, FRIEDRICH KELLER, H. PLEUER, H. PLOCK, W. AUBERLEN, A. ECKENER, FR. LANG, C. SCHMAUK, A. R. und TH. SCHMIDT, C. SCHICKHARDT, E. STARKER, H. DRÜCK, A. OTTERSTEDT u. a. m. Unter den Nichtwürttembergern lesen wir die Namen H. v. BARTELS, A. LANGHAMMER, C. LUDWIG †, WILLROIDER, ROUBAUD, STEELINK, K. LESSING, R. v. VOLKMANN, KUBIERSCHKY, RABENDING u. a. m. H. T. [175]

HANNOVER. Für die öffentliche Kunstsammlung, resp. für die Gemäldegalerie des Provinzialmuseums, sind in diesem Jahre folgende Bilder erworben: KLAUS MEYER, »Am Fenster«; MODERSOHN, »Heidelandschaft«; KRÖNER, »Fliehende Hirsche«; ZÜGEL, »Kühe in der Schwemme«; FIRLE, »Maria mit den Engeln«; BRAUER, »Bauerndiele«; RENÉ REINICKE, »Monte Carlo«; KARL VINNEN: »Im Park«. Zu diesen vom Verein für die öffentliche Kunstsammlung erworbenen Gemälden treten noch die beiden vom Kunstverein dem Museum geschenkten Bilder, DIELITZ, »Abendstimmung in den Walliser Alpen« und G. KOKEN, »Waldlandschaft«. PL. [155]

POSEN. Auf der Großen Berliner Kunstausstellung ist das Oelgemälde von HEINRICH HERRMANNS, »Abend an der Maas«, für das hiesige Kaiser Friedrich-Museum käuflich erworben worden. [116]

BERLIN. *Die achte Ausstellung der Berliner Sezession.* Während Verhandlungen im Gange sind, die eine Vereinigung aller künstlerisch produktiven Elemente in Deutschland herbeiführen sollen und deren Resultat voraussichtlich das Weiterbestehen der deutschen Sezessionen als solche überflüssig machen wird, zeigt die Berliner Sezession in einer Ausstellung »Zeichnende Künste«, daß sie immer noch Möglichkeiten zu finden weiß, ihre besten früheren Darbietungen zu übertreffen. Es hat vielseitigere graphische Ausstellungen in Deutschland gegeben, aber kaum eine interessantere. In einer Richtung ist sie beinahe zu gut. Sie bringt ein ganzes Kabinett von Zeichnungen AUGUSTE RODIN'S. Nachdem man sich in diese, einen Extrakt der höchsten Kunst vorstellenden Arbeiten hineingesehen hat, ist es beinahe unmöglich, gleich nachher noch viel anderes gut zu

MAX LIEBERMANN LANDHAUS BEI HAMBURG

finden. Das Außerordentliche an den Zeichnungen des großen französischen Bildhauers ist unbeschreiblich. Es ist die Fähigkeit, in einem einfachen Umriß sein ganzes Genie, seine Empfindung, sein Können, seine Art, zu konzipieren und zu arbeiten, zu offenbaren. Diese Zeichnungen sind vor der Natur, vor dem weiblichen Modell entstanden. Sie stellen Notizen über beobachtete Bewegungen vor. Um das Markante, die große, schwingende Umrißlinie stärker hervortreten zu lassen, ist die Zeichnung mit einem fleischfarbenen Aquarellton ausgefüllt. Man denkt von diesen stehenden, liegenden, schwebenden und alle Arten von Bewegungen ausführenden Weibern halb an griechische Vasenbilder, halb an Michelangelo. Von einer Charakteristik der persönlichen Reize des Modells hat Rodin fast immer abgesehen. Nichts Nebensächliches hat Beachtung gefunden, nur das, was das Lebendige der Form ausdrückt. Wie muß man die menschliche Gestalt kennen, um ihr organisches Gefüge mit diesem Nichts von Mitteln darstellen zu können! Außer dem künstlerischen Reiz dieser Arbeiten interessiert natürlich noch ihr Verhältnis zu den plastischen Schöpfungen Rodins. Man sieht, wie unermüdlich dieser große Künstler die Natur studiert und auf welchem Wege sich ihm ein Gesehenes zum Kunstwerk gestaltet.

MAX LIEBERMANN del.

Der zweite Aufsehen erregende Fremde in dieser Ausstellung ist AUBREY BEARDSLEY, von dem die Originalzeichnungen zu Umschlägen und Titelblättern des »Yellow Book«, für »The Savoy«, zu »The Pierrot of the Minute«, Deckelentwürfe und einzelne Illustrationen zu allerlei literarischen Erscheinungen und das ganze Material zu Wildes »Salome« vorgeführt werden. Ueber diese Schöpfungen eines dekorativen Genies und eines seltsamen Menschen läßt sich nicht in ein paar Sätzen eine abschließende Meinung äußern. Sie gehören zum feinsten, was die Kunst des 19. Jahrhunderts hervorgebracht, sie haben anregender gewirkt als viele wichtiger erscheinende Werke, sind aber auch oft recht falsch verstanden worden. Unkultivierte Menschen sollten sich hüten, die Aeußerungen einer überfeinerten Kultur, einer nur im Raffinement Genügen findenden Seele nachzuahmen. Es hat etwas unendlich Komisches, die Gesunden sich pervers gebärden zu sehen. Sie halten diese Perversität für das Künstlerisch-Bezwingende in Beardsleys Kunst, während die Größe des Engländers im letzten Grunde auf seinem unerhörten Feingefühl für die Verteilung des Schwarz auf einer weißen Fläche und für den Kontrast beruht. Thomas Theodor Heine ist der einzige Künstler, der Beardsley verstanden, aber gerade deshalb darauf verzichtet hat, ihn nachzuahmen, und der vor allem jeder Berührung mit dem Persönlichen aus dem Wege gegangen ist.

Eine für Berlin, trotz des vor mehr als einem halben Jahrhundert erfolgten Todes des Künstlers, neue Erscheinung ist WILLIAM TURNER. Aus englischem Privatbesitz sind neun Aquarelle von diesem Vorläufer Monets für die Ausstellung hergeliehen worden, die sicher zu den vorzüglichsten gehören, die er gemacht hat. Eine »Untergehende Sonne«, eine duftige Ansicht von »Venedig«, ein »Unwetter« u. a. geben sehr zureichende Begriffe von seiner Art, können aber ebensowenig wie der große Turner-Saal in der Londoner National Galery und die Kollektion im South-Kensington-Museum einen Nichtengländer davon überzeugen, daß der Künstler das Malergenie war, als das ihn seine Landsleute verhimmeln. Man ist in England, was neuere Malerei angeht, in seinen Ansprüchen

MAX LIEBERMANN del.

eben ungeheuer bescheiden. Ein paar sehr gute Radierungen hat BESNARD geschickt, darunter den Zyklus »La femme«, von dessen Blättern die leidenschaftliche Umarmung und der Sterbende, über den sich in Verzweiflung die nackte Geliebte wirft, wohl als die schönsten gelten können. Die dekorativen Panneaux »Das Gebirge« aus Bings »L'Art Nouveau«, die für einen bestimmten Raum gemalt waren, machen, losgelöst von ihren Wänden, in einem Ausstellungssaal keine besonders gute Figur. Eine sehr große Sammlung von graphischen Arbeiten stellt EDV. MUNCH aus. Nicht alles davon ist gut, aber sehr Vieles hervorragend, sowohl in der Art der Auffassung wie im Technischen. Das »auf dem Sofa« liegende, den Beschauer anlächelnde Mädchen, die auf dem Boden frech dasitzende »Frau« als Radierungen; das in der Lichtführung, aber nur in dieser an Rembrandts Bruder mit dem Goldhelm erinnerte »Porträt Hans Jägers« im Hut, das »Totenzimmer« mit den rat- und fassungslos herumstehenden Menschen als Lithographien, der »Alte Mann« als markiger Holzschnitt sind in ihrer Art unübertreffliche Leistungen. WHISTLER und ANDERS ZORN sind durch prachtvolle Kollektionen ihrer besten Radierungen vertreten, und das außerordentliche zeichnerische Vermögen CARL LARSSON's kommt in einer Reihe von Aquarellen und Zeichnungen zur glücklichsten Geltung. Die besten von Larssons Arbeiten dürften sein Selbstporträt und das Bildnis Strindbergs, ein paar Darstellungen aus seinem Heim und ein Garten, in dem ein weibliches Aktmodell zwischen den Beeten steht, sein. Von JOSEF ISRAELS sieht man schöne Zeichnungen in seiner bekannten Art, von RASSENFOSSE, dem Schüler von Rops, ein paar glänzende Radierungen und von MARIA SLAVONA ganz vorzügliche pastellierte Katzenstudien.

Auch auf der deutschen Seite fehlt es nicht an interessanten und bedeutenden Leistungen: MAX KLINGER hat zwei neue Blätter »Vom Tode« ausgestellt. Das eine davon, »Der Künstler«, der sich von seiner Muse in weltentrückte Gefilde entführen läßt, indes ihm die Not mit den zum Zerfleischen erhobenen Händen folgt, hat trotz der nochmaligen Ueberarbeitung gegen den bereits bekannten ersten Zustand nicht gewonnen. Ganz neu und seiner besten Vorgänger würdig ist das Blatt »Die Pest«. Ein Lazareth voll Betten, in dem, still oder in Schmerzen sich windend, Kranke liegen. Mit einem Windstoß, der die Vorhänge fliegend macht, hat sich eine Schar Raben in den Raum gestürzt. Teils haben sie sich auf die Fußenden einiger Betten gesetzt und warten den Tod der Darinliegenden ab, teils flattern sie gierig und krächzend umher. Eine fromme Schwester steht am Bett eines mit dem Tode ringenden und mit Entsetzen auf die Raben schauenden Kranken und hebt flammenden Auges den Rosenkranz, um die frechen Vögel durch Schläge zu verjagen. Durch eine offene Tür blickt man in einen zweiten Raum, wo mit wankenden Knien ein Kranker zum Fenster geeilt ist, um es zu schließen. Gedanken über allerlei hat auch KUBIN, wilde, bittere, witzige und frivole Gedanken, aber er ist kein Goya, seinen Arbeiten fehlt der künstlerische Reiz. Er hat keine Ahnung von der geschmackvollen Beherrschung der Fläche durch die sinn- und schönheitsgemäße Verteilung von Schwarz und Weiß. Einige Ansprüche in künstlerischer Beziehung erfüllt allein die Zeichnung »Sturm«, in der das durcheinandergewehte weiße Kleid eines dahersausenden Pierrot gegen den dunklen Hintergrund eine pikante Linie und Silhouette ergibt. Auf einem absolut anderen Boden steht die Phantasie MAX SLEVOGT's, der hier die Zeichnungen zu dem von ihm illustrierten Märchen »Ali Baba und die 40 Räuber« ausstellt. Seine Phantasie ist von der Wirklichkeit befruchtet. Sie stellt sich nicht in den Dienst von Ideen, sondern in den der Tatsachen. Er macht das Wort lebendig, beschwört den schillernden Glanz des Orients herauf und setzt all das Abenteuerliche in Bewegung, das Trachten und Sitten, Menschen und Dinge dort für den Europäer haben. Und alles, was er an Leidenschaft und Humor, an kindlicher Freude am Märchenhaften und an Einbildungskraft besitzt, wendet er auf, um die Reize des Märchens auszuschöpfen. Mag man ruhig vor einigen seiner Blätter Rembrandt zitieren — er braucht sich dieser Aehnlichkeit nicht zu schämen. An seinen Schilderungen von Bewegungen erkennt man schon, daß er ein Künstler unserer Zeit ist. Den wilden »Tanz der Morgiane« z. B. hat ihm niemand vorgemacht und wird ihm niemand so leicht nachmachen. Außer diesen sechsundvierzig Blättern von ihm sieht man vorzügliche Tierstudien und einen »Zirkus«, eine äußerst lebendige Impression in Pastell. LUDWIG V. HOFMANN hat von seinen sanften Träumen aus Arkadien einige farbenschöne ausgestellt, MARTIN BRANDENBURG eine seiner besten Schöpfungen, »Die Todesangst«, einen heimlich als König durch die Nacht wandelnden »Zwerg« und seine schon aus einer früheren Vorführung her bekannten »Asphaltarbeiter«, die dröhnend ihre Stampfeisen auf das Teergemisch fallen lassen. Sie leiten zu den Arbeiten der aus der Wirklichkeit ihre Stoffe nehmenden Künstler hinüber.

MAX LIEBERMANN läßt eine Serie neuer Pastelle und Zeichnungen aus Holland sehen. Strandleben, badende Jungen, Reiter, helle, fröhliche, beinahe weiche Farben. Am höchsten stehen ein »Restaurationsgarten« mit grünen Bäumen, hölzernen Bänken, wenigen Menschen und warmem Sonnenschein,

MAX LIEBERMANN BILDNIS DER TOCHTER DES KÜNSTLERS

MAX LIEBERMANN STUDIE ZU »SCHEVENINGEN«

MAX LIEBERMANN BILDNIS DER GATTIN DES KÜNSTLERS

MAX LIEBERMANN SCHWEINEMARKT

MAX LIEBERMANN del.

ferner eine Studie grünblaues Meer neben gelbem Strand, auf diesem, von hinten gesehen, ein flinker Reiter. und ein Strand mit Dorfjungen, die nach dem Bade in ihre plumpen Kleider schlüpfen. Welche Leidenschaft, welche anklägerische Tendenz in den Arbeiten von KÄTHE KOLLWITZ! Sie stellt ihre Radierungen und Studien zu diesen aus. Brillante Leistungen, voller Empfindung und Energie. Wie ringt diese Künstlerin um den stärksten Ausdruck. Ihre vier oder fünf großen Studien zu einer Mutter, die ihr totes oder sterbendes Kind an sich preßt, zeugen für die Intensität ihres Wollens. Eine wahrhaft achtungeinflößende Erscheinung unter den tausenden, mit der Kunst nur spielenden Frauen, diese Käthe Kollwitz! Wundervolle Schöpfungen von GRAF KALCKREUTH sind da, ganz schlicht und ganz persönlich. Die beiden in ihren Betten schlafenden Kinder, der Bube und das Mädel, erinnern im schönsten Sinne an die Größe und Reinheit Millets. CORINTH zeigt in einem linienschönen und malerischen Karton zu einer »Grablegung« große Absichten, in mehreren kleinen Arbeiten, wie »Schlafende Schweine«, und einigen Radierungen sein spielendes und erstaunliches Können. Zu den originellsten Darbietungen in der Ausstellung gehören die farbigen Zeichnungen des Berliners HEINRICH ZILLE. Noch niemals ist das Volk von Berlin, das Leben der untersten Schichten mit dieser Wahrhaftigkeit und Rücksichtslosigkeit geschildert worden. So widerlich das zum Teil im Grunde ist — Zille hat auch den Humor der Sache erfaßt. Diese Fabrikarbeiterinnen und Dirnen, diese Rowdies und Zuhälter, diese schwangeren Weiber und verwahrlosten Kinder sind ausgezeichnet beobachtet, aber nicht nur äußerlich, sondern auch von der Gemütsseite und dadurch erscheint vieles Abstoßende gemildert. Einige von diesen originellen Blättern Zilles, etwa das »Spezialitätentheater im Vorort« sind geradezu Kulturdokumente.

Mit dieser Aufzählung ist freilich die Fülle des Interessanten in der Ausstellung noch nicht erschöpft. OBERLÄNDER ist außer mit einigen seiner wundervollen Tierstudien, mit dem Grau in Grau gemalten Entwurf zu »Noahs Weinschenke«, einer humorvollen Verherrlichung des ewigen Durstes, vertreten. ADOLF HILDEBRANDT, der Bildhauer, entpuppt sich mit einigen lustigen Zeichnungen als begabter Karikaturist. Auf das klassische

MAX LIEBERMANN del.

MAX LIEBERMANN del.

ken erfahren. Sein Verhältnis zu den Erscheinungen der Wirklichkeit bezeugen seine gezeichneten Bildnisse, die von einer erschreckenden Trivialität sind, und denen jede höhere Aehnlichkeit mangelt. Was ist der Wiener FERDINAND ANDRI, trotz seiner Neigung zum Liebenswürdigen für eine gesundkräftige und rassige Erscheinung gegen ihn. Er stellt Zeichnungen und Aquarelle zu Gerlachs Jugendbücherei aus.

Von deutschen Künstlern fallen recht vorteilhaft auf: PAUL BAUM mit seinen köstlichen intimen Landschaften, STREHMEL mit flotten Zeichnungen nach dem lebenden Modell, LEISTIKOW mit Aquarellen und Zeichnungen in seiner bekannten Art, MÜNZER mit farbigen Zeichnungen, ULRICH HÜBNER mit landschaftlichen Entwürfen für einen Wandkalender, HEINRICH HÜBNER mit einem Kircheninterieur, CURT HERRMANN mit einer Lichtstudie in neoimpressionistischer Technik; ferner HANS FRISCH, HEINE RATH, PHILIPP FRANCK, PHILIPP KLEIN, REINHOLD GROHMANN, POTTNER, ROB. HAUG und WILLY SCHWARZ.

Gebiet führt ein von HANS V. MARÉES herrührender Karton zu einem Relief »Wagenrennen« mit den dazu gehörigen nicht ganz einwandsfreien Aktstudien. Eine großzügige, hohen Zielen zustrebende Kunst, von der ein besonders schönes Beispiel der Entwurf zu einer Statue Iphigeniens ist. Wenige haben so das Wesen der Antike erfaßt, wie Marées in dieser ruhigen, edlen Gestalt. KARL V. PIDOLL, von dem ebenfalls Aktstudien und Federzeichnungen ausgestellt sind, kann erst in einem gehörigen Abstande von Marées als dessen Nachfolger genannt werden. Ueber die Bedeutung des Talentes von EMIL ORLIK scheinen die Meinungen erheblich auseinanderzugehen. Je mehr er von seinen Arbeiten zeigt, um so weniger ist man geneigt, etwas Besonderes darin zu sehen. Er ist gefällig und geschickt und in allerlei Techni-

MAX LIEBERMANN del.

MAX LIEBERMANN BILDNIS DES MALERS LOUIS CORINTH

Als Vertreter der Plastik sind TUAILLON, MAX LEVI, PAUL DU BOIS und KRAUS mit mehr oder minder guten Leistungen erschienen.

Der Katalog verzeichnet fast zwölfhundert Nummern, so daß die Ausstellung nicht nur zu den anregendsten, sondern auch zu den reichhaltigsten gehört, mit denen die Berliner Sezession bisher an die Oeffentlichkeit getreten ist.

Bei *Keller & Reiner* ist ein neues Glasgemälde von MELCHIOR LECHTER ausgestellt. Die preziöse Art des Künstlers äußert sich bereits in dem Titel, den er dem Werke gab. »Ritter Keuschheit« hat er den steifen, geharnischten und mit einem rot und weiß gemusterten Mantel versehenen ernsten, asketisch mageren jungen Mann getauft, der mit langgefingerten Händen einer demütig vor ihm sich neigenden nackten, blonden Schönen eine schimmernde Krone aufs üppige Haar setzt. In einem pikanten Gegensatz zu der Geschlechtslosigkeit dieser beiden Erscheinungen stehen die brünstigen Farben des Werkes, das die Vorliebe des Künstlers für den romanisch-gotischen Stil nicht verleugnet. So wenig man dem gesuchten und anspruchsvollen Sinn dieser Kunst zustimmen mag — sowohl die Fähigkeit Lechters, feierliche Farbentöne zu finden, bleibt zu bewundern, als auch sein eminentes technisches Vermögen. Er ist sicher der bedeutendste und erfahrenste moderne Glasmaler. Schade, daß seine Tiefsinnigkeit bei ihrer Aufdringlichkeit so oberflächlich ist! Der Künstler läßt ferner eine Reihe von Pastellen, »Frühlingstage in Siena und Gimignano«, sehen, die den Beweis liefern, daß er auch einfacher und natürlicher Empfindungen mächtig und ein begabter Landschafter ist. H. R. [192]

DENKMÄLER

WIEN. Der Wiener Stadtrat hat für die Errichtung eines Schwinddenkmals eine Subvention von 6000 Kronen bewilligt. [169]

KÜSTRIN. Am 24. Oktober wurden hier errichtet: ein Standbild des Markgrafen Johann, ausgeführt von Professor F. SCHAPER, und ein anderes des Kronprinzen Friedrich Wilhelm, des späteren Großen Kurfürsten, von Professor G. JANENSCH. [128]

WIEN. *Der Streit um das Elisabeth-Denkmal.* Die Misère der Denkmal-Komitee-Institutionen wird von den Vorgängen, welche sich anläßlich des Elisabeth-Denkmals abspielten, so recht ins grellste Licht gerückt. Eine planlos zusammengewürfelte Jury verteilt ganz willkürlich und unverständig ihre Preise. Sie geht so unlogisch vor, daß sie ihr eigenes Urteil brachlegt, indem ein erster, ein zweiter, ein dritter und vierter Preis zwar verteilt, jedoch die Ausführung des Denkmals keinem der Konkurrierenden übertragen wird. — Auf den Protest der Künstler antwortet das Komitee damit, daß es Künstlern, welche nicht an der Konkurrenz beteiligt waren — und zwar den Herren OHMANN, KLOTZ und SCHWARZ (nur BITTERLICH verblieb von den Konkurrierenden) die

MAX LIEBERMANN ZWEI BÄUERINNEN

MAX LIEBERMANN DEKORATIVES WANDGEMÄLDE

Ausführung des Denkmals übertrug. Nun haben zehn Künstler, welche sich an der mißlungenen Konkurrenz beteiligt hatten, beim Wiener Landesgericht eine Feststellungs- und Entschädigungsklage eingereicht. Es sind dies die Herren ALFONS CANCIANI, E. KLOTZ, KNÖLL, ILLIC, LUKSCH, SEIFFERT, SWOBODA, TROLL, WOLLEK und ZINSLER. Die Künstler klagen erstens — daß der Einreichungs-Termin für die Modelle ein viel zu kurzer gewesen sei, zweitens — daß das Exekutiv-Komitee es verabsäumt hatte, für die Aufstellung der Modelle die geeigneten Räume zur Verfügung zu stellen. Die Modelle hätten unter der planlosen Aufstellung im Oesterreichischen Museum sehr gelitten. Ueberdies sei die Jury unrichtig zusammengesetzt gewesen. Drittens — habe bei der Beschlußfassung die Jury die Verpflichtungen, die sie mit den Künstlern, welche gerne materielle Opfer gebracht hatten, eingingen, nicht gehalten. Es liege demnach ein Vertragsbruch vor, da die Paragraphen 8 und 14 der Wettbewerbbestimmungen nicht eingehalten worden seien. Nach Paragraph 8 hätten sechs Preise zur Verteilung kommen sollen, während das Komitee in Wirklichkeit bloß fünf Preise verteilt habe. In Paragraph 14 wieder wurde ausgeführt, daß das Komitee es sich vorbehalte, die Entscheidung zu treffen, *welches der prämiierten Werke* ausgeführt werden solle. Auch diese Verpflichtungen habe das Komitee gebrochen. Die zehn Künstler klagen daher das Denkmalkomitee zu Händen des Obmannes und diesen persönlich auf Ersatz der Herstellungskosten der Modelle im Betrage von je 1100 Kronen und verlangen die eidliche Vernehmung der Parteien sowie die Vorladung von Sachverständigen. Die erste Sitzung soll noch im Monat November beim Landesgerichte stattfinden. — Die Klage der Künstler ist juridisch gewiß berechtigt. Man kann sich aber das Gedankens nicht erwehren, daß es vor allem Pflicht der Künstler gewesen wäre, sich an einer Konkurrenz *nicht* zu beteiligen, welche, wie sie dies selbst betonen, viel zu beschränkt im Zeitraum war, als daß sich Ersprießliches hätte schaffen lassen. Es wäre sehr zu begrüßen gewesen, wenn von seiten der Künstlerschaft eine stolzere, bewußtere Haltung gleich bei Ausschreibung der Konkurrenz-Bedingungen eingenommen worden wäre. Die Künstler-Ethik sollte auf das Jurywesen reinigend wirken. Dann könnte es nicht zu unerquicklichen, traurigen Zwistigkeiten kommen, welche wenig geeignet sind, das Ansehen der Denkmal-Stifter, sowie dasjenige der konkurrierenden Künstler zu heben.

B. Z.

MAX LIEBERMANN del.

MAX LIEBERMANN PAPAGEIENALLEE IN AMSTERDAM

MAX LIEBERMANN del.

DARMSTADT. Das Prof. LUDWIG HABICH übertragene vielumstrittene Bismarck-Denkmal wird nun doch als großer Monumentalbrunnen in Gestalt einer riesigen Kaiserkrone ausgeführt werden. Den Abschluß nach oben soll ein jugendlicher Siegfried, den Drachen tötend, bilden. Zur Zeit wird auf dem Ludwigsplatz ein großes Holzmodell des Denkmals zur Erprobung der Wirkung aufgestellt. -r. [174]

KÖLN. Dem heiligen Köln ist ein besonderes Glück widerfahren: während man sonst die Denkmäler mit Schrecken aus der Erde wachsen sieht, ist hier ein Werk enthüllt, das einen einfachen schönen Gedanken in reiner, fein empfundener Form zum Ausdruck bringt, ein Denkmal des »Gesellenvaters« Kolping.

Adolf Kolping, ein Bauernsohn aus der Eifel (geb. 1813, gest. 1865) hatte als Schuster das Leben des Handwerksburschen mit seinen Nöten kennen gelernt. Mit 24 Jahren ging er auf ein Kölner Gymnasium, um sich dem geistlichen Stande zu widmen und als Münchener Student plante er eine Organisation für die religiös-sittliche Erziehung seiner ehemaligen Standesgenossen. 1849 gründete er in Köln den ersten katholischen Gesellenverein unter Leitung der Geistlichkeit. Heute gibt es 1100 Vereine mit 80000 Mitgliedern, nicht nur in Deutschland, sondern auch im Auslande; sie besitzen 340 Hospize und ein Sparkassenvermögen von mehr als 2½ Millionen Mark.

Der Künstler hat das Wirken dieses Mannes anschaulich gemacht, indem er ihm einen Vertreter des Standes, dem er seine hingebende Fürsorge gewidmet, zur Seite stellt. Ein junger Bursch steht aufrecht da mit Stab und Ranzen: respektvoll hört er auf die Abschiedsmahnung des Priesters, der ihm die Rechte drückt und seine Linke ihm auf die Schulter legt; aber seine Gedanken sind schon auf der Wanderschaft, wie der lebhafte Ausdruck des intelligenten Gesichtes zeigt (s. Abbildung).

Kolping ist eine hohe, würdevolle Gestalt mit feinen wohlwollenden Zügen. Der Priesterrock ist sehr geschickt behandelt und macht auch auf der Rückseite eine befriedigende Wirkung. Im Gegensatz dazu sind die Kleider des Burschen in derbe, starkbewegte Falten gelegt. Wie der Priester sich zu dem gerade aufgerichteten Jüngling herabneigt, entsteht eine vornehme Linie, welche die Gruppe sehr hübsch zusammenfaßt.

Das Werk steht in den Anlagen des Museums Wallraf-Richartz vor dem Eingange der Minoritenkirche, in welcher Kolping Rektor war und seine Ruhestätte gefunden hat. Der Platz wäre noch günstiger, wenn nicht gerade jetzt dort — der Straßenbahn zuliebe — einige Bäume fortgeschlagen wären: es ist der alte Haß des grünen Tisches gegen den grünen Baum. Die Sockelinschrift ist durch gotische Buchstaben unleserlich gemacht, obgleich die alten Römer hier doch gute Beispiele für leserliche Inschriften hinterlassen haben.

Der Schöpfer dieses Werkes, JOHANN BAPTIST SCHREINER, ist den 19. Dezember 1866 in München geboren und studierte dort auf der Akademie von 1885 bis 1891 unter Professor W. von Ruemann. 1891 erhielt er die große Akademie-Medaille für seine reizende Figur »Die Grille«, die kauernde Gestalt eines jugendlichen Mädchens, das auf einem Schilfblatt bläst (s. Abbildung). Seit 1894 arbeitete er in Köln dekorative Werke und kleine Figuren

MAX LIEBERMANN STUDIE

J. B. SCHREINER DIE GRILLE

für Zimmerschmuck. 1897 erhielt er bei der Konkurrenz für das Wallraf-Richartz-Denkmal den ersten Preis, doch die Ausführung wurde einem Einheimischen übertragen. — Das Kolping-Denkmal hat bei der ganzen Bevölkerung lebhaften Beifall gefunden: auch die einfachen Leute aus den niederen Ständen freuen sich der verständlichen und ausdrucksvollen Gruppe. C. ALDENHOVEN (150)

MÜNCHEN. *Brunnenkonkurrenz.* Das Ergebnis des Wettbewerbes zur Errichtung eines Wittelsbacher-Denkmals in der Form eines Brunnens für Passau hat nicht das gleiche künstlerische Niveau wie die vorausgegangenen Konkurrenzen erreicht. Wohl waren etwa fünfundzwanzig Arbeiten eingelaufen, aber die wenigsten hatten die räumliche Lage und das architektonische Platzbild genügend berücksichtigt. Die gegebene Situation, der Residenzplatz in Passau, mit teilweise sehr charakteristischen schönen Barockbauten forderten aber geradezu das Eingehen auf dieses Moment. Am nächsten kommt der Sache, der mit dem zweiten Preis belehnte Entwurf von JAKOB BRADL, der auch zur Ausführung vorgeschlagen wurde. Einen dritten Preis erhielt das Modell von Bildhauer ULFERT JANSSEN und Architekt PAUL THIERSCH. Dieser Entwurf zählte zu den besten Arbeiten. Mit einem vierten Preise wurde der Entwurf von Bildhauer DASIO und Architekt SEIFFERT ausgezeichnet. Ungewöhnlich für solche Wettbewerbe ist der geforderte Maßstab 1/5 der natürlichen Größe. — Der anläßlich der Konkurrenz für einen Brunnen am Isartor mit dem zweiten Preis ausgezeichnete Entwurf (Nornenbrunnen) von Professor HUBERT NETZER soll aus den Mitteln der Mathias Pschorr-Stiftung mit einem Kostenaufwand von 40000 Mk. ausgeführt und auf dem Karlsplatze aufgestellt werden. A. H. [194]

WIESBADEN. Mit der Herstellung des hier zu errichtenden Gustav Freytag-Denkmals ist Professor FR. SCHAPER beauftragt worden. [86]

SALZBURG. Im Kurpark wurde kürzlich ein Jahn-Denkmal enthüllt; die überlebensgroße Büste des Turnvaters ist eine Schöpfung des Salzburger Bildhauers LEO VON MOOS. [111]

BERLIN. Der Bilhauer JOHANNES GÖTZ wird die für die Saalburg bestimmte Mommsenbüste herstellen.

VERMISCHTES

MÜNCHEN. *Verein bildender Künstler Münchens, »Sezession«.* In der soeben vollzogenen Neuwahl wurde der gesamte Ausschuß, der in der letzten Generalversammlung sein Amt niederlegte, wieder erwählt, so daß sich der Ausschuß nunmehr wie folgt zusammensetzt: Fritz von Uhde, erster Präsident; Hugo Frhr. von Habermann, zweiter Präsident; Benno Becker, erster Schriftführer; Hierl-Deronco, zweiter Schriftführer; Julius Diez, Josef Floßmann, Hermann Hahn, Ludwig Herterich, Hubert von Heyden, Albert von Keller, Christ. Landenberger, Leo Samberger, Toni Stadler, Franz Stuck. [195]

J. B. SCHREINER KOLPING-DENKMAL IN KÖLN A. RH.

Redaktionsschluss: 28. November 1903. Ausgabe: 10. Dezember 1903.
Für die Redaktion verantwortlich: F. SCHWARTZ
Verlagsanstalt F. BRUCKMANN A.-G. — Druck von ALPHONS BRUCKMANN Sämtlich in München

AUGUST SCHREITMÜLLER
NONNE

M. VON SCHWIND MARSCHNER: HANS HEILING

MORITZ VON SCHWIND

geboren 21. Januar 1804

Zu seinem 100. Geburtstag

Von FRIEDRICH HAACK

Als ich zum ersten Male einer Aufführung von Gerhart Hauptmanns Versunkener Glocke beiwohnte, fühlte ich mich — und wie mir wird es manchem ergangen sein! — auf das eigenartigste berührt. Wir befanden uns damals in einer durchaus naturalistisch gesinnten Epoche. Zola war der Gott des Tages. Sudermann gab bei uns in Deutschland den Ton an und Hauptmann selbst hatte uns wahrlich auch manch kräftig naturalistische Speise vorgesetzt, so kräftig, daß sie manch feinerer Zunge nicht behagen mochte, daß ein gesunder Magen dazu gehörte, um sie vertragen und verdauen zu können. Und nun ein Märchendrama in Versen, reich an poetischen Schönheiten und an phantasievollen Bildern. Es war einem, wie wenn man inmitten eines Kohlenbergwerkes plötzlich auf eine Goldader gestoßen wäre! — Man konnte nicht gleich alles fassen, in sich aufnehmen, gerecht und richtig beurteilen, aber man fühlte sich an vielen Stellen unendlich sympathisch berührt, an Böcklin und Schwind erinnert. Besonders der poesievolle Elfenreigen lenkte die Gedanken nach den kleinen, stillen Gemächern der Schackgalerie, in denen die duftigsten Träume des Schwindschen Geistes, auf kleine Holzbretter und in schmale Rahmen eingefangen, jedes echt deutsche Gemüt zum Nachträumen anregen. Mit Gerhart Hauptmanns Versunkener Glocke drang die Romantik von neuem in unsere Kultur ein und wir befinden uns jetzt wieder inmitten einer neoromantischen Epoche. Doch unterscheidet sich diese sehr wesentlich von der alten Schwindscher Observanz. Die naturalistische Durchgangsepoche macht sich nach jeder Richtung hin kräftig bemerkbar, in der bildenden Kunst wie in der Dichtung. Wir haben gelernt, der Natur mit schärferen Augen in das unerbittlich strenge Antlitz zu schauen. Wir haben im besonderen unsere Empfänglichkeit für Farbeneindrücke unendlich gesteigert und — verfeinert. Wir sind unterdessen aus einer Nation von Dichtern und Denkern erst zu einem Kriegsvolk und dann zu einem Arbeitsvolk geworden und haben uns am lodernden Feuer des Feldlagers wie beim glühenden Schein der Esse daran gewöhnt, die Welt und das Leben kräftiger, voller, ganzer zu erfassen und zu empfinden. Wir begnügen uns nicht mehr damit, in der Kunst einzig und allein dem Guten, Wahren

und Schönen nachzustreben, sondern wir wissen, daß auch die Häßlichkeit, die Leidenschaft, ja daß sogar das Verbrechen, da sie nun einmal vorhanden sind, auch mit in den Kreis künstlerischer Darstellung einbezogen werden müssen. Wir sind aus schwärmenden Jünglingen zu ganzen Männern geworden. Aber über dem reichen Können und der erweiterten Erkenntnis ist der Blütenstaub der Phantasie von uns abgefallen. Unsere Künstler ringen und sehnen sich nach Poesie, Kindlichkeit, Naivität und Märchenstimmung. Aber diese Holden wollen nicht zu ihnen kommen. Und wenn sie sich wirklich einmal am Zipfel ihres Zaubermantels packen lassen, flugs entwischen sie ihren Freiern wieder und lassen ihnen zu ihrer Betrübnis nur ein armselig Stücklein Tuch in der Hand. Ohne Bilder gesprochen, einzelne glückliche Ansätze sind vorhanden, aber die wahre, echte, goldene Märchenstimmung, die über den Werken von Schwind und Richter lagert, hat sich bis auf den heutigen Tag noch nicht wieder eingestellt.

M. VON SCHWIND EINSIEDLER

Moritz von Schwind wurde am 21. Januar 1804 zu Wien geboren, ein echtes Kind des phantasiekräftigen bayerisch-österreichischen Volksstammes, ein getreuer Sohn der lebenslustigen singenden und klingenden Kaiserstadt an der blauen Donau. Seit seinen späteren Jünglingsjahren ist er von dort ins Reich verschlagen worden, aber er hat nie aufgehört, sich als Wiener zu fühlen und sich nach Wien zu sehnen. Wenigstens seine Kindheit und seine erste Jugend durfte er in der geliebten Heimatstadt zubringen, die sich gerade damals eines regen geistigen Lebens erfreute. Teils Zufall, teils Absicht führte den Sohn der vornehmen, adeligen Beamtenfamilie, dem von vornherein alle Kreise der Gesellschaft offen standen, mit den besten Köpfen, aber auch mit den besten Herzen der damaligen Wiener Gesellschaft, mit Bauernfeld, Grillparzer, Anastasius Grün (Graf Auersperg), Lenau (Frhr. Niembsch von Strehlenau), dem Maler Kupelwieser, dem Bildhauer Schaller, dem Komponisten Franz Lachner u. a. zusammen. Ganz besonders verband ihn die innigste Herzensfreundschaft mit dem einzigen Franz Schubert, dessen liederreicher Mund nur zu bald verstummen sollte. Es ist schwer zu ermessen, wie viel der eine dem anderen gegeben haben und gewesen sein mag. Schubert hat in Schwinds Kunst gleichsam hineingesungen und den musikalischen Zug, der von Hause aus in ihr lag, sicherlich verstärkt, wie auch Schwind mit seinem frischen Wesen, seinem sprudelnden Witz, seinem goldenen Humor, seinen reizenden Zeichnungen Franz Schubert über manche Not und Trübsal in dessen kurzem schmerzenreichen Erdenwallen hinweggeholfen haben dürfte. — Schwind hat bereits in Wien während dieses durch Freundschaft und Musik verklärten, glückseligen Jugendlebens seine großen zukünftigen Hauptwerke alle im Geiste konzipiert, wenn es ihm auch noch an Muße, sowie an Kraft und Reife gebrach, sie vollkommen abgeklärt aus sich heraus zu stellen. Wir müssen uns Schwind als einen Künstler vorstellen, der von Anfang an auf ein zuerst dunkel empfundenes und dann immer klarer und deutlicher geschautes und erkanntes Ziel losarbeitet. End-

MORITZ VON SCHWIND
DIE ROSE

MORITZ VON SCHWIND

EINE SYMPHONIE

MORITZ VON SCHWIND
AUF DER WANDERUNG

lich ist es ihm gelungen, alle seine Kindheit- und Jugendträume in klassische Form zu gießen.

Dazu war ihm der Aufenthalt in München sehr dienlich, wohin ihn Cornelius' damaliger Weltruf gezogen hatte. Cornelius hielt sich für berechtigt, den jungen Schwind von oben herab zu behandeln. Er erzielte damit die günstigste Wirkung: er erreichte nämlich, daß Schwind alle seine Kräfte zusammennahm, um dem Stolzen zu zeigen, was auch er vermöchte. Von München aus unternahm Schwind die damals für einen jungen Künstler geradezu unerläßliche Italienfahrt. Generationen hindurch waren die deutschen Künstler vor ihm über die Alpen gewandert und ein jeder von ihnen hatte sich herzlich abgemüht, jenseits des Gebirges nicht nur im Verkehr mit den Menschen, sondern auch in der Kunst italienisch zu sprechen, so gut es ihm nur immer möglich war. Auch Schwinds Zeitgenosse und wahlverwandtester Geist, Ludwig Richter, hat drüben wacker italienisch geradebrecht, so wenig behaglich es ihm selbst dabei im Innersten seines Herzens gewesen sein mag. Schwind allein hörte niemals auf, echt deutsch zu reden. Angesichts der Meisterwerke von Raffael und Michelangelo, an denen auch er seine hellichte Freude hatte, malte er Goethes Ballade „Ritter Kurts Brautfahrt", also einen urdeutschen romantischen, von einem deutschen Dichter besungenen Stoff, und noch dazu in freier Anlehnung an Albrecht Dürers Stil. Das Bild kaufte der Großherzog von Baden und dieser Umstand bildete die Veranlassung, daß auch Schwind dorthin übersiedelte und in Karlsruhe Wohnsitz nahm. Hier hat er sich unter den Töchtern des Landes ein Weib gewählt, Louise Sachs, die Tochter eines Majors. Trotzdem duldete es ihn nicht lange im badischen Ländle. Mit einem Umweg über Frankfurt a. M., einem Umweg, der allerdings ein Paar Jahre dauern sollte, gelangte er endlich in den sicheren Hafen der Münchener Akademie-Professorenstellung. In München ist er am 8. Februar 1871 gestorben.

Seine dortige Stellung aber, an der ihm an und für sich nicht allzu viel liegen mochte, hat ihm die Muße gewährt, alle seine unbestimmten Wiener Jugendträume, nachdem er sie so lange in seinem Inneren bewahrt hatte, ausreifen zu lassen und sie in feste Form zu bringen. Denn man muß bei allem, was Schwind geschaffen hat, zwei Gruppen scharf unterscheiden: Arbeiten, die unter fremden Einflüssen, im Auftrage oder aus Gelderwerbsrücksichten entstanden und solche, die ihm aus der Seele geflossen sind, wie dem Vogel, der in den Zweigen zwitschert, das Lied aus der Kehle dringt. Eigentliche lästige Brotarbeiten — es sind meist Heiligenbilder —, an denen Schwind mit einem gewissen inneren Widerstreben gearbeitet hat, geben wir hier natürlich überhaupt nicht wieder. Unter den reproduzierten Arbeiten nimmt die Federzeichnung „Armut und Mangel" eine eigenartige Stellung ein. Ungefähr 1830 ausgeführt, ist sie offenbar unter dem direkten Einfluß von Cornelius entstanden. Man möchte meinen, Schwind habe jenem damals maßgebenden Künstler mit dieser Zeichnung zeigen wollen, was auch er in dessen, des Cornelius, Sinne auf dem Gebiet knapper geschlossener Komposition und geistiger Konzentration vermöchte. Namentlich der gewappnete „Mangel" mutet einen geradezu wie jenes Nibelungen-Recken an. Die detaillierte Behandlung des Vegetabilischen aber erinnert an den großen alten Meister, zu dem alle Deutschromantiker emporschauten, an Albrecht Dürer.

Als eine nicht ganz glückliche Leistung möchte ich den Sängerkrieg auf der Wartburg im Städelschen Institut zu Frankfurt a. M. bezeichnen. Es liegt gar zu viel Absicht, zu viel Komposition, zu viel Entlehnung und Beeinflussung darin! — Die Gesamtkomposition schmeckt nach Raffaels Stanzenbildern: die Anordnung in einem halben Oval und zugleich in der Pyramide, die Betonung der vertikalen Mittelaxe, die Treppenstufen, die Brüstungen, das sich einander Zukehren und voneinander Abwenden der Menschen; nicht einmal das ostentativ auf die Treppenstufen geschleuderte Buch fehlt. Ferner bemühte sich Schwind krampfhaft, den fruchtbarsten Moment der Handlung zu erhaschen, und gelangte so zu Uebertreibungen in Haltung und Bewegung. Ueberhaupt lag ihm das dramatisch scharf Zugespitzte weniger, als das Lyrische oder schlicht Erzählende. Schwind selbst war dem gesamten Wartburg-Stoffkreis von ganzer Seele zugetan und hochbeglückt, als ihm der Auftrag erteilt ward, die Wartburg mit Fresken, deren Stoffe dem Sagenkreise der Burg entnommen werden mußten, zu schmücken. Der andere bedeutendste Auftrag, der ihm beschieden war, kam von seiner teuren Vaterstadt Wien. Hier galt es, das neuerbaute Opernhaus mit Opernbildern auszumalen. Erstaunlich ist es, wie richtig Schwind dabei den Ton jedes einzelnen dieser musikalischen Kunstwerke zu treffen, Zeit und Land, in denen sie spielen, trefflich zu charakterisieren verstand.

Seine eigene Vorliebe und Veranlagung für Musik kam ihm dabei ausgezeichnet zu statten. Aus dieser Musikbegeisterung heraus erklärt sich auch die unter dem Namen „Der Weihekuß der h. Cäcilie" bekannte poesievolle Huldigung an die Münchener Opernsängerin Fräulein Hetzenecker, als diese dem Regierungsrat von Mangstl die Hand reichte und nun beschloß, sich fortan auf geistliche Musik zu beschränken. Mit dem Kind, welches sich Abschied nehmend an sie schmiegt, spielte Schwind auf ihre Theaterkollegin Dietz an. Der Liebesroman jener Sängerin aber gab unserem Künstler auch die Idee zu der entzückenden „Symphonie" ein, die streng nach den vier Sätzen einer solchen die erste Begegnung, die heimliche Liebespein, die Erklärung und die Hochzeitsreise behandelt — von einer Unzahl von Arabesken und Anspielungen aller Art begleitet. Trotz der unmöglichen Farbe ein in seiner Art einziges Kunstwerk von unverwelklichem Liebreiz!

Ueberhaupt sind wir mit der „Symphonie" bei den völlig freien, unabhängigen und unbeeinflußten Schöpfungen angelangt, in denen sich eigentlich erst der echte, wahre, der eigentliche Schwind offenbart. Zeitlich die erste von diesen, soweit sie nicht nur hier reproduziert sind, sondern auch soweit sie überhaupt feste Gestalt angenommen haben, ist „Ritter Kurts Brautfahrt". Schwind lehnt sich damit an Goethe an. Aber er geht doch über dessen Ballade, welche in den köstlichen Schlußversen gipfelt, die auch Schwind gleichsam als Motto unter sein Bild geschrieben hat:

»Widersacher, Weiber, Schulden —
Ach, kein Ritter wird sie los! —«

weit hinaus. Die Goetheschen Worte haben eben in seiner bildkünstlerisch gestaltenden Phantasie Fleisch und Blut angenommen. Aus Gelesenem, Erschautem und Erträumtem, aus Gegenwart und Vergangenheit, aus wirklicher und Theaterwelt hat Schwind hier in echt jugendlichem Ueberschwange ein an Motiven überreiches, von Bauten und Menschen dicht vollgepacktes Bild geschaffen. Da sehen wir Berg und Tal, Nadelwälder und Laubbäume, eine romanisierende Burg und eine ganze gotisierende Stadt mit himmelhoch strebenden Giebeldächern, Dacherkern, Kaminen, Chörlein, Butzenscheiben, Blumenfenstern, Marienbildern und mit dem uralten Rolandbrunnen. Und in dieser Scenerie bewegen sich nicht nur die zur Handlung notwendigen Figuren, sondern auch viele andere, in denen wir die Keime später ausgeführter Werke wahrnehmen; so steigt von dem Balkon in der Mitte Aschenbrödels Familie die Treppe herab, jede einzelne Figur bereits charakteristisch durchgearbeitet, während unter dem Balkon hinter vergittertem Fenster ihr eigenes holdes Köpfchen in der entstellenden Kapuze sichtbar wird. Zum Berg und zur Burg streben die Musikanten hinauf, die wir später bei der „Rose" noch näher kennen lernen werden. Der besiegte Ritter aber eilt wie der Vater aus dem „Erlkönig" von dannen. Der Bündeljud endlich, der sich an den Hauptmann der heiligen Hermandad wendet, ist der Urtypus des „Herrn Winter" der

M. VON SCHWIND NIXEN TRÄNKEN EINEN WEISSEN HIRSCH

MORITZ VON SCHWIND ARMUT UND MANGEL

Münchener Bilderbögen, während jener Oberschutzmann das ausgemergelte faltige freudlose Antliz besitzt, das später die Neider, Geschichtenträger und Gebärdenspäher Schwinds kennzeichnet. Hinter dem Roland rechts sehen wir Schwind selbst neben Cornelius stehen, der ihm eben diese lustige Komposition als bei weitem „nicht streng genug“ gravitätisch beredet. Aber Schwind ist jetzt über die Zeiten von „Armut und Mangel“ hinaus und unterdessen — wenigstens im Geiste — ein reicher Freiherr geworden, der sich selbst um einen Cornelius nicht mehr zu kümmern braucht. Wichtiger als dieser sind ihm wieder seine ersten Anreger, seine alten Wiener Freunde geworden, denen er daher im vordersten Plane ganz rechts ein Denkmal gesetzt hat. Lenau ist in die alten Schmöker vertieft. Der Lustspieldichter Bauernfeld schaut mit hellen klaren Augen in das figurenreiche Lustspiel, das sich vor seinen Augen auftut. Denn ein Lustspiel ist's in der Tat, voll von den reizendsten Einzelzügen. Wie entzückend in der Gesamtbewegung ist z. B. das junge Mädchen, annähernd im Mittelpunkt der Gesamtkomposition, das die allgemeine Verwirrung benutzt, um ihrem Herzallerliebsten geschwind ein Brieflein in die Hand zu spielen! — In dem stolzen Windhund aber, der vornehm zurückweicht, und dem ruppigen Schnauzel, der sich kläffend auf ihn losstürzt, wiederholt sich die Komödie vom Ritters- und Handelsmann, in die Tierwelt übersetzt.

Aus demselben deutschmittelalterlich-romantischen Geiste heraus ist die „Rose“, auch die „Künstlerwanderung“ genannt, geboren, nur daß sich Schwind hier nicht mehr an Goethe anlehnt, sondern als sein eigener Dichter auftritt. Er ist auch älter geworden, der jugendliche Ueberschwang und die Ueberfüllung der Komposition mit Figuren ist einem weiseren Maßhalten gewichen. Der Künstler gibt nur wenige Figuren, diese aber arbeitet er aufs konsequenteste durch. Wir sehen hier auf gemeinsamer Wanderung und im lebhaftesten Gespräch miteinander begriffen den buckligen Geigenspieler neben dem zigeunerhaft verwegenen Musikanten wieder, denen wir schon am Fuße der Burg des Ritter Kurt begegnet waren. Ihnen voran schreitet ein in Gang und Haltung, Gesichtsausdruck und Gesichtsbildung als ausgesprochener Lang-

weiler charakterisierter Dudelsackpfeifer, vor dem als mächtige Tiefe die verkehrt getragene Baßgeige emportaucht, unter der ihr Träger einherkeucht. Sie alle klimmen zu der mit Girlanden und Fahnen geschmückten Burg empor, um bei der bevorstehenden Hochzeit aufzuspielen. Das ganze Bild mutet uns hochzeitlich freudig, heiter, verheißungsvoll, jugendfrisch an: der deutsche Wald, die geschmückte Burg und hinter dem Zinnenkranz die von ihren Gespielinnen umgebene und geschmückte Braut, die voll äußerer Zurückhaltung, aber voll innerer Glut auf den fernen Reiterzug hinunterschaut, an dessen Spitze sich ihr innigst Geliebter heranbewegt. Hinter dem originellen Musikantenpaar aber, als letzter im Zuge, schreitet der Flötenspieler, eine eigentümliche Erscheinung: hager, das scharf geschnittene Gesicht von Leiden und Schmerzen durchfurcht, ein Mann, der offenbar bessere Zeiten gesehen und den nur ein widriges Schicksal unter diese zweifelhafte Gesellschaft geführt hat. Plötzlich fällt von dem Zinnenkranz, aus der Mitte des Jungfrauenflores eine Rose herab und zufällig gerade vor ihm zu Boden. Mit zögernder Gebärde bückt er sich, um die Rose mit gespreizten Fingern aufzuheben, gleichsam mit der bangen Frage im Innern: „Sollte sie mir gelten?!" —

So schön erfunden, so tief gefühlt, so humoristisch und ernst zugleich die drei letzterwähnten Bilder sind, ebenso verunglückt ist für den heutigen, in koloristischer Beziehung verfeinerten Geschmack ihre harte, kalte, bunte, blecherne Farbe. Schwind hatte es sich in seinen eigensinnigen Kopf gesetzt, die Färbung der altdeutschen Bilder zu erreichen, als deren Grundprinzip er irrtümlicherweise dasjenige der Glasmosaik ansah. Aber weder die Glasmosaik, noch das altdeutsche Tafelbild sollte in seinen daraufhin angelegten *großen* Gemälden eine Auferstehung feiern. Wenn er dagegen an keine Vorbilder irgend welcher Art dachte, sondern sich nur seinem Genius überließ, so lohnte ihn dieser sogar mit den für unsern Künstler sonst so schwer erreichbaren koloristischen Erfolgen. Das war bei den vielen *kleinen* Oelbildern der Fall, Schwinds unmittelbarsten Schöpfungen, die sich heute übrigens zumeist in der Münchener Schackgalerie befinden. So bei den Einsiedlern. Einsiedler hat Schwind zu allen Zeiten seines Lebens gemalt. Er, der lebensfreudige weltlustige Wiener, hat selbst in schwärmerischen Jugendtagen daran gedacht, sich mit seinen beiden geliebten Brüdern in die Wald- und Felseneinsamkeit zurückzuziehen, um ein Leben in der Natur und mit der Natur zu führen, wie er es in seinen Einsiedlerbildern in so einzigartig meisterhafter Weise dargestellt hat. Sein persönlicher Gedanken- und Gefühlskreis berührte sich hier aufs innigste mit der uralten, urgermanischen Naturliebe und Naturfreude. So wenig es Schwind, dem Kind einer über gründlichem Naturstudium schwebenden, in überstiegener Gedankenkunst schwelgenden Zeit möglich war, der Natur resolut auf den Leib zu gehen, sie bis in alle Einzelheiten hinein, etwa im Sinne der Altdeutschen, gründlich zu studieren, ebensosehr war es ihm beschieden, die Freude, die der Mensch und besonders der Mensch germanischer Herkunft, an und in der Natur empfindet, in seine Bilder hineinzumalen. Wie in dem Einsiedelbild, so offenbart sich diese ganz einzige Gabe der Schwindischen Muse auch in dem Bilde „Auf der Wanderschaft". Ein Wanderer hat soeben, so dürfen wir uns wohl dieses Bild novel-

M. VON SCHWIND DER WEIHEKUSS DER HEIL. CÄCILIE

MORITZ VON SCHWIND — RITTER KURTS BRAUTFAHRT

listisch auslegen, einen tiefen, dunklen Wald durchwandert, endlich hat er den Waldesrand erreicht und lagert sich nun unter dem letzten knorrigen mächtigen Eichbaum neben seinem Felleisen und dem getreuen Hunde und blickt hinein in diese reiche wellige Vorgebirgslandschaft mit ihren Bergen und Wäldern, ihren hochgelegenen Kirchen und anderen anheimelnden alten Bauten, mit ihren Wasserläufen und den malerisch gelegenen Brücken. Der Wanderer ist vom Rücken gesehen und schaut in die Landschaft, er zwingt uns förmlich, ihm zu folgen und uns gleich ihm in die Natur zu vertiefen. Es ist dies ein äußerst fruchtbares Motiv, das nach Schwinds Vorgang auch unser Zeitgenosse Thoma sehr glücklich verwertet hat. Doch Schwind schürft noch tiefer. Er bedarf des Menschen in der Natur nicht. Die Natur spricht zu ihm auch ohne den Wanderer als Interpreten. Er bedarf auch nicht der Anlehnung an den Dichter, wie glücklich er diesem auch in seinem Erlkönig zu folgen vermag. Die Natur lebt für ihn und ist für sein Ohr und sein Auge, wie für den Griechen der klassischen Zeit, von Hunderten lebendiger Wesen bevölkert: Aus den Nebeln ringen und winden sich Geister, Jungfrauen und

M. VON SCHWIND — DITTERSDORF: DOKTOR UND APOTHEKER

Kinder, reichen sich die Hände und schweben den anmutigsten Elfenreigen. Oder aber, noch größer gedacht und noch tiefer empfunden, die über der Erde schwebenden Naturgeister — Mann und Weib — beten den zwischen langen Wolkenstreifen siegreich auftauchenden Mond an.

Eine seiner herrlichsten Schöpfungen zeigt die Personifikationen des Quells, die Quellgöttinnen, die Nixen, welche aus dem Wasser auftauchen, um einen weißen Hirschen zu tränken. An dem Quell stehen mächtige Farrenkräuter. Darüber breiten uralte gewaltige Buchen ihre breiten Zweige aus, zwischen denen der blaue Himmel licht hereinscheint. Gewiß, jeder halbwegs tüchtige Künstler vermöchte dies alles heutzutage besser zu malen, und dennoch hatte Schwind in seinem Sinne Recht, wenn er kühnlich behauptete, daß er allein einen deutschen Wald malen könne. Kein anderer hat so wie er in seine Bilder hineinzulegen vermocht, was uns Deutschen Wald und Feld so lieb und teuer macht.

Ein anderes großes Gebiet seiner Tätigkeit bilden seine meist humoristischen Holzschnitte für die „Fliegenden Blätter" und die Münchener Bilderbogen, wieder ein anderes seine Märchen, das Aschenbrödel, die sieben Raben und die treue Schwester, die Melusine. In diesen Märchen feiert seine eigenartige Erzählerkunst ihre höchsten Triumphe. Er versteht es, jede Scene an die vorausgehende so geschickt anzuschließen, gleichsam so folgerichtig daraus zu entwickeln, daß der fortlaufende Fluß der Erzählung niemals unterbrochen wird. Ganz besonders war ihm dies bei seinem Schwanengesang, bei der Melusine gelungen, die er sich als rund herumlaufenden Fries eines Rundtempels gedacht hat.

Niemand würde Schwinds Technik und Naturauffassung dem heranwachsenden Künstlergeschlecht als Vorbild empfehlen. Es fehlt überall an dem gründlich eindringenden, sich in die Natur einfühlenden Einzelstudium. Dennoch lassen sich seine Märchen, seine Holzschnitte, seine Radierungen, seine kleinen Schackgalerie-Bilder, seine Wartburgfresken und Wiener Opernhausgemälde in keiner anderen Technik und Auffassung denken. Form und Inhalt decken sich und bilden ein organisches Ganzes. Was man nun auch gegen die Form sagen mag, der Inhalt wird fortbestehen, so lange man in Deutschland seinen Kindern Märchen erzählen, so lange man in Wald und Feld hinaus ziehen wird, um sich an den ewig jungen Wundern der Natur zu erquicken und zu erheben.

Im Anschluß an obigen Aufsatz fügen wir hier noch bei einen im XIII. Jahrgang des »Jahrbuchs der Grillparzer-Gesellschaft« von Alois Trost mitgeteilten Brief Schwinds, den er als neugebackener Bräutigam an Frau Therese von Frech richtete.

Liebe gnädige Frau!

Gestern vormittag habe ich mich verlobt, mit Louise Sax Majors Tochter von hier. Weniger konnte ich nicht thun auf die Nachricht daß Helene mit Th. Hornpostl Braut ist. Seit Weihnachten

MORITZ VON SCHWIND

ERLKÖNIG

MORITZ VON SCHWIND — DER TODESKUSS DER MELUSINE

konnte ich aus der Mutter nichts rechtes herauskriegen biß ich gestern drangieng und in ein Paar Minuten alles erobert hatte. Das gute Mädel fieng an zu weinen um ihren Vater und ihre Schwester, die beide in Zeit von 8 Monaten gestorben sind, sie hat sich aber wieder getröstet. Alle Bekannten halbbekannten und selbst Fremde gratulieren mir ich hätte das bravste Mädel auf weit und breit. Das auffallende Unglück, das sie zu bestehen hatte, machte auch ihr wackeres Betragen bekannt. Ich bin gestern mit ihr ausmarschirt, und sah lauter vergnügte Gesichter. Dieser Mensch also, der soviel Unheil erlebt und angefangen hat, ist also endlich untergebracht. Man spricht von den Beschwerden des Ehestandes, gut, was aber ein alter Junggesell für ein nichtsnutziges ungehöriges abgelegtes Ding ist davon kann ich auch reden. Nicht einmal seinen eigenen wirklichen Verdruß hat man, geschweige denn was anders. Wir haben unter unseren Bekannten niemand dem sie gleich sieht, es sei denn die Nettl, sie ist aber größer und hat einen Mund wie einen Caffelöffel so klein. Falls die Frau von Gutherz über meine Untreue trauern sollte, so gestehe ich aufrichtig, daß zwischen den Händen ein bedeutender Unterschied ist. Was nützt's ein solches Paar wie der Resi ihrs giebt's nur einmal und es wär schad darum zum Kochen. Ich sag Ihnen mir ist ganz gut zu Muth mein Bild hab ich auch verkauft, und tausend Gulden des Jahrs auf 2 Jahre schriftlich, bis auf weiteres mündlich und wie ich glaube wirklich. Zu thun giebts auch genug und sei über alles bisherige ein großes Kreuz geschlagen, und nichts soll aus dem ersten Theil in den zweiten herüber, als die Freude über die viele Freundschaft die ich gefunden habe. Jetzt glaub ich werde ich erst alle recht gern haben, weil ich alle die verrückten Launen und leeren Wünsche los bin. Meine Zukünftige empfiehlt sich unbekannter Weise und wahrscheinlich auf Wiedersehen im Herbst.

Ihr alter Freund

Schwind

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

BERLIN. Im *Künstlerhause* herrscht Weihnachtsstimmung. Unglaublich viel Bilder, aber bedenklich wenig Kunst. An der Spitze der Aussteller marschiert HANS BOHRDT, der seine Kunstfertigkeit so ausgebildet hat, daß ihm die Herstellung seiner Marinebilder weder Sorgen noch Schwierigkeiten macht. Ein Versagen gibt's nicht. Er könnte so fortmalen in alle Ewigkeit und wird ohne Zweifel, so lange er wirkt, immer Leute finden, die seine Illustrationen für Malerei halten. Die einen ganzen Saal füllende Nachlaßausstellung des verstorbenen GEORG SCHMITGEN bietet ebenfalls wenig Anregung. Das bescheidene Talent des Berliner Landschafters verschwindet fast ganz in der Masse von unbedeutenden Arbeiten, die über die Wände verteilt sind. Ein Stückchen Feldweg, ein ärmliches Gärtchen, ein stilles Dörfchen, eine blühende Waldwiese waren für ihn die glücklichsten Motive. Er hat niemals versucht, seinem Lehrer Bracht nachzugehen und sich heroisch zu gebärden. Das nahm und nimmt hier wieder für ihn ein. Auch die von WILLY HAMACHER ausgestellten Arbeiten wirken ziemlich schwächlich. Der Künstler beginnt, sich von seinen alten Riviera-Motiven loszusagen, und malt neuerdings das nächtliche Venedig. Eine starke Geschmacks- und Talentverirrung stellt ein riesiges, in Kreuzform gehaltenes Gemälde von R. ROTHER vor mit der Unterschrift »Crux vera vitae«. So viel sich aus der monströsen Komposition ersehen läßt, soll das Weib das wahre Kreuz des Lebens sein. Unklares Wollen und schwaches Können haben hier ein in jedem Sinne totes Kind erzeugt. Zu den wenigen Lichterscheinungen in der Ausstellung gehört ein liegender weiblicher Akt von G. BIERMANN »Nach dem Bade«. Der dem jüngeren Geschlecht nur als Maler fürchterlicher Phantasieschönheiten und süßlicher Porträts bekannte Künstler zeigt in diesem 1851 erstandenen Werk zeichnerische und

malerische Qualitäten, die offenbar auf gute Pariser Schulung zurückgehen und auch heute noch ihre volle Wirkung ausüben. A. VON BRANDIS ist mit einigen seiner mit Maleraugen gesehenen Interieurs vertreten, unter denen eine »Niederdeutsche Bauernstube« wohl das gelungenste ist, und LOUIS LEJEUNE stellt ein intim gesehenes und nett gemaltes Gartenecken »Der Rosenstrauch« aus. LUDWIG KNAUS ist mit einer »Schafherde im Gebirge« und einer »Antiken Ruinenstätte« mit zwei spielenden Kindern darauf erschienen, die wenigstens tonschön sind und jenes liebenswürdige Etwas haben, das man an diesem Meister schätzt. Der Berliner Bildhauer W. WANDSCHNEIDER bietet in der Kolossalfigur eines nackten »Coriolan«, der sich auf ein Stückchen Mauer stützt, eine für seine Verhältnisse bemerkenswerte Leistung. Es ist eine gewisse Wucht in der Erscheinung des Römers, der allerdings noch mit allen Mängeln des Modells, vor allem mit unschönen, zu dünnen und schlechtentwickelten Beinen behaftet ist. Eine den Worten der Schlange »Eritis sicut deus« lauschende Eva wirkt nicht übel, ein weiblicher Porträtkopf aber verrät in der butterigen Formenbehandlung eine zu starke Anlehnung an Hermann Hahn, um für gut zu gelten.

Im *Salon Paul Cassirer* stellt LOUIS CORINTH neue Bilder aus und, wie um den Beweis zu führen, daß er in seinem Leben schon etwas geleistet hat, dazu einige von seinen besten alten. Wenn er kritischer gegen sich selbst gewesen wäre und nicht alles vorgeführt hätte, was bei ihm gerade im Atelier herumstand, würde er dieses Mal ziemlich ungeteilten Beifall geerntet haben. So bezeugen aber wieder ein paar recht mißratene Bilder seine bekannten Schwächen und erwecken bei nicht wohlgesinnten Besuchern natürlich auch Bedenken gegen des Künstlers gute Leistungen. Aber Corinth hat leider von jeher die Neigung gehabt, die Leute auf sich aufmerksam zu machen, indem er sie mit irgendwelchen provokanten Motiven oder mit Nachlässigkeiten ärgerte. Als ob man ihn nicht auch so bemerken würde! Sein im vergangenen Sommer gemaltes Bildnis des Komponisten Konrad Ansorge ist ohne Frage eine seiner allerbesten Leistungen und überraschend ausgeglichen. Man sieht den Komponisten vorn im Bilde in einem weißen Anzug, den grauen Hut auf den Knieen, auf einem Stuhl sitzen. Hinter ihm dehnt sich — für Corinth ungewöhnlich überzeugend — ein Garten mit grünen Rasenflächen und Wegen dazwischen im Sonnenschein. Von einem Freilichtporträt kann man freilich nicht sprechen; denn der Dargestellte ist offenbar im Atelier gemalt, wie aus der Abwesenheit ziemlich aller farbigen Reflexe hervorragt, aber die Charakteristik ist ausgezeichnet und die Malerei entschieden gut. Obgleich Ansorge wie im Nachdenken dasitzt, ist der Ausdruck im ganzen sehr glücklich belebt. War dem Maler in diesem Bildnis der Dargestellte die Hauptsache, so hat er sich selbst oder doch wenigstens sein imposantes Können zur Hauptsache in

MORITZ VON SCHWIND — ELFENREIGEN

dem Bildnis eines bis auf einen kleinen Schurz nackten Athleten gemacht. Es läßt sich manches gegen das Bild sagen. Es ist sehr schwärzlich in der Farbe und die Beobachtung der Natur nicht immer auf der Höhe; aber dieser prachtvolle Kerl, der mit kampfbereiten Armen, im dunklen Haar einen goldenen Kranz, Brust und Arme tätowiert, aus einem dunklen Winkel des Ateliers hervortritt, ist mit großer Bravour heruntergemalt. Er lebt. Die Augen blitzen. Die breite Brust scheint sich unter schweren Atemzügen zu heben. Man meint, die Muskeln unter der Haut der mächtigen Arme spielen zu sehen. Ganz erfreulich ist ferner eine Double-lumière-Studie: die »Kostümkammer bei Baruch« — Baruch ist Kostüm- und Requisitenlieferant fast sämtlicher Berliner Bühnen —. Man sieht einen innen elektrisch beleuchteten Schrank mit roten und schwarzen historischen Kostümen und davor in Tagesbeleuchtung ein paar Rüstungen. Auch ein auf einem Bett ausgestreckt liegender, weiblicher Akt und eine Bildnisstudie Hans Oldes befriedigen noch. Dann aber kommen sehr mangelhafte Arbeiten. Ein in der Wiedergabe der Persönlichkeiten und in der Farbe arg verfehltes Doppelbildnis des Dichters Georg Hirschberg und seiner Gattin. Ein Karussell, ein Bootsplatz und ein Straßenbild, worauf Vorder-, Mittel- und Hintergründe durcheinanderpurzeln, weil Corinth die Gestaltung des Räumlichen nicht gelingen wollte. Weiter findet man ein paar ohne jede künstlerische Pointe, aber mit um so eindeutigerer Absicht gemalte Darstellungen von halb oder ganz ausgezogenen Weibern; Arbeiten, die ein Künstler von Geschmack niemals ausstellen würde und durch deren Vorführung Corinth sich empfindlich schadet. Man kann sich, nachdem man diese Sachen gesehen, allerdings wieder vor des Malers älteren Arbeiten — dem ausgezeichneten Bildnis seines Vaters, der für eine gestaltungskräftige Phantasie zeugenden »Grablegung«, vor dem von sinnlichem Humor strotzenden »Bacchantenzug«,

MORITZ VON SCHWIND — DER SÄNGERKRIEG AUF DER WARTBURG

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

M. VON SCHWIND NATURGEISTER

der »Salome«, der empfindungsvollen und sauberen Aktmalerei der 1890 datierten »Susanne im Bade« und anderen vorzüglichen Bilder — vergewissern, daß er wirklich ein hervorragender Künstler ist. Aber nicht jeder tut's. Außer der Corinthschen Kollektion gibt es hier noch einige neue Schöpfungen Franz Skarbina's, unter denen ein altmodischer Garten mit einer lustwandelnden Schönen ein besonders charakteristisches Beispiel für die sympathische und zurückhaltende Kunst des Berliner Malers bildet. Ein Jozef Israels »Das Essen« — eine um den Mittagtisch versammelte Bauernfamilie — kann wenig befriedigen. Die vorgeführte Kleinplastik ist ganz und gar nicht auf der Höhe dessen, was man sonst in diesem Salon zu sehen bekommt, mit einziger Ausnahme der Arbeiten von Hugo Lederer, der den prächtigen herben und monumentalen Kopf der Klio von seinem Barmer Bismarckdenkmal, eine kleine allegorische Figur, die auf der linken Hand eine Nike hält und eine von einem Kentaurenpaare getragene Schale ausstellt.

In *Ed. Schultes Salon* sucht man dieses Mal vergeblich nach künstlerischen Leistungen, die ein tieferes Interesse erregen könnten. Der Spanier Claudio Castelucho ist zwar eine für Berlin neue Erscheinung, aber weder originell, noch stark. Am persönlichsten wirkt er in dem »Interieur einer spanischen Kirche« mit einer in aller Andacht ihr Kind säugenden Bäuerin. Das in einem grüngrauen Ton gehaltene Porträt einer auf einem Sofa malerisch gelagerten Dame und ein kleines, zwei temperamentvolle Tänzerinnen zeigendes Bild verraten einen schwachen Zeichner, der als solcher auch von der Schönheit der Linie nichts weiß. Man soll niemals aus einem leidlich guten Bilde gleich Schlüsse auf das Talent eines Künstlers ziehen. Die phantastische und tonschöne Malerei, mit der sich Katherine Cameron's »Rückkehr aus dem Feenland« in der letztjährigen Münchener Sezessionsausstellung angenehm bemerkbar machte, hat Schulte veranlaßt, sich eine ganze Kollektion von Bildern der Künstlerin schicken zu lassen. Man lernt nur eine Manieristin kennen, die nach einem stark verzuckerten präraffaelitischen Formenrezept mit süßlichen Farben Märchenscenen malt. Das Erträglichste von ihr sind noch Bildchen in japanischem Geschmack mit Bienen, Hummeln und Fliegen auf grauem Grunde, die allerdings mehr durch hübsche Fleckenwirkung als durch ernsthafte Beobachtung der Tierchen fesseln. Auch Ferdinand Hart-Nibbrig bewährt sich nicht auf die Dauer. Die neuerdings ausgestellten pointillierten Landschaften verraten eine etwas sehr einförmige Empfindung und außerdem eine beschränkte malerische Phantasie. Daß die intensive Beschäftigung mit den alten Meistern nicht für jeden Maler Vorteile bietet, beweist der als Kopist geschätzte Berliner Moritz Röbbecke mit einer Reihe von Bildnissen. Er schwankt zwischen den Stilen aller berühmten Bildnismaler hin und her und kann sich für keinen entscheiden. Die Anlehnungen sucht er durch eine gewisse derbe Farbengebung vergessen zu machen, wodurch seine Arbeiten vielfach etwas Plakatmäßiges erhalten haben. Am erträglichsten wirken seine Porträts des Bildhauers Widemann und des Schriftstellers Carl Anton Piper. Sehr wenig erfreulich ist

die Ausstellung, die das Ehepaar FRANZ PACZKA und CORNELIA PACZKA-WAGNER mit ihren Werken hier veranstaltet hat. Er malt sehr gleichgültige Porträts und Genrebilder nach ungarischen Motiven, auf denen rote Röcke und weiße Hemdärmel und Jacken mehr grell als harmonisch leuchten. Sie bemüht sich, seelische Zustände und philosophische Ideen, Frauenschmerzen und poetische Begeisterung in Bildern zu fassen. Aber die künstlerischen Mittel reichen nicht aus. Ob sie eine Schar betrübt aussehender Frauen malt und »Trostsuchende Seelen« unter das Bild schreibt oder eine verzweifelte nackte Dame die Blumen eines zerstörten Kranzes in einen Abgrund werfen läßt, während eine andere bekleidet danebenstehende ein hochmütiges Gesicht dazu macht, und das Bild »Lebensopfer« nennt — man empfängt niemals einen bezwingenden Eindruck, sondern hat die Empfindung, daß diese Werke mehr einer hysterischen Ueberreizung als dem gesunden und natürlichen Aufrichten einer starken Frauenseele ihr Dasein verdanken. Wo ist die tüchtige Zeichnerin geblieben, als die Cornelia Wagner einst galt? Und welche schwache verblasene Malerei! Der talentierte ARTUR HALMI hat sich in Berlin zu einem Publikumsmaler schlimmster Art entwickelt. Wenn zwischen seinen faden Porträts nicht hier und da eine leidliche Arbeit aus seiner Münchener Zeit hinge — man würde nicht ahnen, daß er etwas kann oder doch konnte. Von ähnlicher Art sind die Porträts von ANTOON VAN WELIE. Die gewinnendste Erscheinung in dieser Ausstellung ist PAUL WOLFF-ZAMZOW, der seinen »Frühlingstag in Florenz« mit dem biedermeierischen Liebespaar vorführt, das aneinandergeschmiegt auf das lichtdurchflossene Arnotal blickt. Das ist zwar nicht große Kunst, aber guter Geschmack und zarte Empfindung. Nicht übel ist der Zügelschüler JUNGHANNS vertreten. Unter den ausstellenden Plastikern macht sich GUSTAV EBERLEIN mit einer fürchterlichen Kolossalbüste Mommsens breit, ALEXANDER KRAUMANN zeigt seine nach französischen Mustern hergestellten Plaketten und WILLY ZÜGEL ein paar zur Erhöhung der naturalistischen Wirkung versilberte kleine, bronzene »Heidschnucken«, die zunächst allerdings mehr tüchtiges und intimes Studium als eigentliche plastische Begabung erkennen lassen.

HANS ROSENHAGEN [241]

M. v. SCHWIND KÖNIG KROKUS UND DIE WALDNYMPHE

KARLSRUHE. Der hiesige *Kunstverein* beherbergt gegenwärtig eine vereinigte Weihnachts-Ausstellung des hiesigen *Künstlerbundes* und der *Kunstgenossenschaft*, die so ziemlich die meisten hiesigen Künstler, namentlich die jüngere Generation derselben umfaßt, im ganzen fast hundert Mitglieder, von denen je die Hälfte dem einen oder dem anderen Kunstverbande, die sich hier friedlich vereint haben, angehört. Die ausgestellten Arbeiten, die einer gewissenhaften Jury unterlagen, sind durchwegs sehr tüchtiger, höchst respektabler Natur und geben ein ernstes erfolgreiches Streben um die höchsten Ziele der wahren Kunst deutlich kund. Namen hier zu nennen, ist bei der Fülle derselben nicht gut möglich, man müßte denn fast alle derselben rühmend erwähnen. Aus der hübschen Ausstellung wird übrigens deutlich ersichtlich, daß die Karlsruher Schule mit ausgesprochener Vorliebe die Landschaft kultiviert, worin ihr neuerdings in erster Linie Hans Thoma und Friedrich Fehr vorbildlich geworden sind. Die Plastik spielt leider daneben eine etwas geringere Rolle, zeigt aber in den aus dem Sandstein direkt herausgehauenen Arbeiten von CHRISTIAN ELSÄSSER eine Größe und energische persönliche Unmittelbarkeit der künstlerischen Auffassung, wie wir es früher hier nicht gewohnt waren und von der wir nur lebhaft wünschen können, daß sie hier stabil bleibt. — Nebenher geht eine Ausstellung des in der Kunstwelt bekanntlich längst schon bestens eingeführten *Karlsruher Vereins für Originalradierung*, die neben prächtigen humor- und poesievollen Blättern von HANS THOMA, der neuerdings mit großem Erfolge ebenfalls die edle Radierkunst ausübt, solche von W. CONZ, F. HOLLENBERG, A. LUNZ, HAUEISEN, BÜHLER, BARTH, MEID und anderen in gediegenster Auswahl umfaßt. Ganz besonders hervorzuheben sind die technisch und inhaltlich hochinteressanten Blätter von ADOLF SCHINNERER, der sich in seinen tief empfundenen Dichtungen offenbar an dem großen Impressionisten Goya gebildet hat. [245]

MÜNCHEN. Nunmehr hat auch die Luitpoldgruppe Stellung zur Ausstellung in St. Louis genommen und im Gegensatz zu den Sezessionen beschlossen, sich an derselben zu beteiligen. Wenn auch die Organisation der Ausstellung nicht nach Wunsch ausgefallen sei, so scheine ihr doch die Zusammensetzung der Zentraljury, welche das nicht definitive Urteil der Lokaljurys zu korrigieren berechtigt ist, die Garantie zu bieten, daß die Zentraljury ihrer Aufgabe gewachsen sei. Sodann sei es Ehrensache und patriotische Pflicht jedes deutschen Künstlers, für die allgemeine Sache mit seinem

Besten einzutreten und so mitzuhelfen, daß die der deutschen Kunst in Chicago und Paris gewordenen Schlappen vergessen gemacht werden. — In der am 16. Dezember stattgefundenen ordentlichen Generalversammlung wurde beschlossen, die nächste Jahresausstellung im Glaspalaste unter den bisherigen Bedingungen zu beschicken und sich an der Düsseldorfer Ausstellung zu beteiligen. Am gleichen Abend wurden die Ergänzungswahlen des Ausschusses vorgenommen. Der Vorstand besteht nunmehr aus folgenden Herren: Prof. Karl Marr, erster Vorsitzender, Fritz Baer, zweiter Vorsitzender, E. L. Plaß, erster Schriftführer, Prof. W. Löwith, erster Kassier; Prof. Karl Blos, P. F. Messerschmitt, Georg Schuster-Woldan, Kunz Meyer, Walter Thor, Raoul Frank, Hermann Urban, Wenzel Wirkner.

MÜNCHEN. *Die Sezessionen und die Ausstellung in St. Louis.* Der Vorstand des Lokalvereins München II (Sezession) hat vom Hauptvorstand der Allgemeinen Kunstgenossenschaft folgendes Schreiben erhalten:

›Wie Sie uns ohne weitere Begründung mitteilen, haben Ihre Lokalvereine in Generalversammlungen beschlossen, die Weltausstellung in St. Louis nicht mit zu beschicken.

Unseren Satzungen nach steht die Entscheidung über die Beteiligung an einer Ausstellung wie der gegenwärtigen ›dem Hauptvorstande nach Anhörung der Lokalgenossenschaften‹ zu. Die in dieser Bestimmung vorgesehene Befragung hat stattgefunden und ergeben, was nach der Stellungnahme der Reichsregierung zur Weltausstellung zu erwarten war: die überwiegende Mehrheit der einzelnen Genossenschaften entschied sich für die Beteiligung an der Ausstellung, und demgemäß hatte der Hauptvorstand zu verfahren.

Nach diesen Vorgängen ist es ein parlamentarischer Widersinn, wenn einzelne Teile eines durch gemeinsame Statuten zusammengeschlossenen Verbandes nachträglich in Generalversammlungen das Gegenteil von dem beschließen, was die Gesamtleitung satzungsgemäß bestimmt hat.

Wir bitten Sie darum höflich und dringend, in diesem Sinne umgehend Ihre mitgeteilten Entschlüsse zu korrigieren, insbesondere eine Lokaljury und demnächst einen Juror für die Zentraljury zu wählen, und so Ihren Mitgliedern, die sich etwa an der Ausstellung beteiligen wollen, die Möglichkeit des Ausstellens zu gewähren, die Sie ihnen gegenwärtig verschlossen haben.

Soviel zum Aeußerlichen des Falles. Um seine Bedeutung klarzustellen, wollen wir kurz den Sachverhalt wiederholen.

Der Hauptvorstand ist, um ein Zusammenwirken aller künstlerischen Kräfte nicht in Frage zu stellen, den auf dem letzten Delegiertentage von den Vertretern der Sezessionen geäußerten Wünschen auf das weiteste entgegengekommen. Lokaljuries sollen die eingehenden Arbeiten in den verschiedenen Städten sichten, eine Zentraljury spricht darnach in Hamburg über die schon einmal gesichteten Arbeiten das letzte Wort, ohne Rücksicht auf ihre Zugehörigkeit zu einem bestimmten Lokalverein, lediglich nach dem künstlerischen Wert das Beste auswählend.

In der Abteilung für Malerei dieser Zentraljury, welche aus zwölf Personen besteht, würden die Sezessionen und die mit ihnen stimmenden Vereine durch vier Bevollmächtigte vertreten sein. In jeder Hinsicht ist somit von dem früheren angefochtenen Grundsatz der Verteilung des Raumes und der Juroren an die Lokalvereine nach Verhältnis ihrer Mitgliederzahl abgesehen worden und es ist alles geschehen, was eine strenge Auswahl und damit eine würdige Vertretung der deutschen Kunst bei dem bedeutungsvollen Wettbewerb in St. Louis verbürgt.

Unter diesen Umständen müssen die von Ihren fünf Vereinen im allerletzten Augenblicke noch eintreffenden unmotivierten und satzungswidrigen Absagen als eine jeder sachlichen Begründung entbehrende Handlung aufgefaßt werden, aus der offenkundig die Absicht zutage tritt, der von der Reichsregierung mit der Organisation der deutschen Kunstausstellung beauftragten Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft Schwierigkeiten zu bereiten! Und wir brauchen nicht zu fürchten, Ihnen Unrecht zu tun, wenn wir annehmen, das Sie erwarten, die deutsche Kunst werde ohne Sie in St. Louis nicht mit Ehren bestehen.

Wir haben getan, was geschehen konnte, um zu bekunden, daß wir eine Elite-Ausstellung nach St. Louis zu schicken gedenken, nicht eine Sammlung von Mittelmäßigkeiten. Wir werden immer noch Vorschlägen, welche hierzu förderlich sein können, auf das bereitwilligste Gehör geben.

Wenn Sie trotzdem auch fernerhin bei Ihrer Ablehnung beharren, so klagen wir Sie vor der Oeffentlichkeit an, daß Sie in einem Augenblicke, wo ein Zusammengehen aller dem Auslande gegenüber unbedingte Pflicht war, aus kleinlichen Beweggründen eine nationale Sache von großer Wichtigkeit auf das schwerste gefährden!

Wir dürfen annehmen, daß es uns auch ohne Ihre Mitwirkung gelingen wird, eine gute Ausstellung durchzusetzen, und werden es nicht an den äußersten Anstrengungen in dieser Richtung fehlen lassen. Wie Ihr Verhalten von uns angesehen und beurteilt wird, wollten wir Ihnen aber vor der Oeffentlichkeit, der Sie verantwortlich sind wie wir, hiermit gesagt haben.

29. November 1903.

Der Hauptvorstand der Allg. Deutschen Kunstgenossenschaft

Hofrat Prof. P. Kießling, Vorsitzender. — Architekt G. v. Mayenburg, Schriftführer.

Darauf hat die Sezession München an den Hauptvorstand der Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft Dresden folgendes Schreiben gerichtet:

Die deutschen Sezessionen haben es abgelehnt, sich an der Ausstellung in St. Louis zu beteiligen.

Die Mängel in der Organisation der Deutschen Kunstgenossenschaft, welche die mißlungenen Ausstellungen von Chicago und Paris verursachten, bestehen noch heute. Es geht nach der Kopfzahl. Der künstlerischen Bedeutung der Mitglieder wird nicht Rechnung getragen; es wird gezählt, nicht gewogen!

Diese Mißstände wurden auf dem letzten Delegiertentag von der Mehrheit der Anwesenden rückhaltlos zugegeben und in folgender Resolution ausgesprochen:

> ›Um eine nur von künstlerischen Gesichtspunkten gegebene Repräsentation der deutschen Kunst in Zukunft zu ermöglichen, soll auf einem künftigen Delegiertentag die Deutsche Kunstgenossenschaft andere Gestaltung erhalten, insbesondere mit dem Prinzip der Vertretung der Lokalgenossenschaften nach Stimmzahl gebrochen werden.‹

Aber trotz dieser Erkenntnis unternimmt es die durch veraltete Satzungen gebundene Deutsche Kunstgenossenschaft dennoch, die Ausstellung in St. Louis zu veranstalten.

Wir sind der Ueberzeugung, daß eine die deutsche Kunst der Gegenwart würdig repräsentierende Ausstellung nicht zustande kommen kann und ver-

zichten darauf, uns an einem Unternehmen zu beteiligen, in dem uns weder eine entscheidende Stimme noch genügender Platz für unsere Arbeiten eingeräumt wird.

Wir wollen uns nicht dem Urteil einer Zentraljury unterwerfen, deren künstlerische Zuständigkeit wir bestreiten und in deren Macht es liegt, zu entscheiden, daß kein einziges unserer Bilder nach St. Louis geht.

Wir protestieren dagegen, daß diese Ausstellung als ein Spiegelbild deutscher Kunst ausgegeben wird.

Wir fordern, daß den deutschen Sezessionen die Stellung zuerkannt wird, die ihnen nach der Qualität ihrer Leistungen gebührt.

Dann wollen wir unser Bestes geben und alles einsetzen dafür, daß deutsche Kunst den Wettkampf der Nationen in Ehren besteht.

München, 1. Dezember 1903.

Hochachtungsvoll ergebenst
zugleich im Namen der Sezessionen Berlin, Düsseldorf, Karlsruhe, Stuttgart und Weimar.
Der Vorstand der Münchner Sezession:
Fritz v. Uhde, I. Präsident. Benno Becker, I. Schriftführer.

MÜNCHEN. Im Kunstverein war eine Anzahl von Werken des unlängst verstorbenen Landschaftsmalers HUGO BÜRGEL ausgestellt. Man gewann einen guten Ueberblick über sein Schaffen, Wollen und Streben. Sein Stoffgebiet war nicht groß. Zumeist entnahm er seine Eindrücke der oberbayerischen Landschaft, ihrem Fluß-, Seen- und Moorgebiet. Er wählte immer Motive mit weicher verschleierter Atmosphäre, wo alle festen Konturen der Gegenstände verfließen, gleichsam sich auflösen. Der zarte Duft, der farbige Reiz der Dinge ist es, was Bürgel vor allem in der Natur aufsuchte, was ihn anzog und fesselte. Seine Bilder wirken ungemein beruhigend, sie stimmen zur Kontemplation, sie wollen in unsere unmittelbare Umgebung etwas von jener Ruhe, Harmonie und Vornehmheit hineintragen, wie sie die Natur selbst an schönen stillen Abenden manchmal ausstrahlt. [243]

MÜNCHEN. *Münchener Künstler-Genossenschaft.* In der Generalversammlung am 3. Dezember nahm Prof. von Petersen beim Scheiden als Präsident der Künstler-Genossenschaft Abschied von den Mitgliedern und dankte für das Vertrauen und für die Sympathie, die man ihm während seiner langjährigen Tätigkeit bei Leitung der Geschäfte entgegenbrachte. Im geschäftlichen Teil wurde beschlossen, daß die Satzungen der Jahresausstellung im K. Glaspalast 1903 auch Geltung haben sollen für diejenige des Jahres 1904, und daß der Einladung Düsseldorfs zur korporativen Beteiligung an der dortigen Internationalen Kunstausstellung 1904 Folge zu leisten sei. Maler Wolter sprach Herrn Prof. von Petersen den Dank der Genossenschaft aus für seine langjährige und erfolgreiche Tätigkeit; außerdem wurden dem scheidenden Präsidenten, welcher es verstanden hatte, gute Beziehungen zwischen den verschiedenen Münchener Künstlerkorporationen herbeizuführen und zu erhalten, sehr herzliche Ovationen dargebracht. Die Neuwahl findet Ende dieses Monats statt. [219]

MÜNCHEN. *Eine Herkomer-Ausstellung.* Außer einiger englischer Dutzendware auf unseren jährlichen Ausstellungen und den bereits recht monoton wirkenden Schotten bekommen wir von englischer Kunst selten etwas Gediegenes zu sehen. Es ist daher an sich schon erfreulich, daß es dem Kunsthändler Riegner gelungen ist, eine kleine interessante Ausstellung von Werken HUBERT HERKOMER's zusammenzubringen. Herkomer ist ein ungemein vielseitig veranlagter Künstler. Man lernt ihn als Porträtmaler, als Aquarellisten und Radierer kennen, auserdem sieht man auch noch einiges in Email, sein Selbstbildnis und Versuche auf dem Gebiet der angewandten Kunst. In seiner Porträtmalerei tritt immer mehr ein spezifisch englischer Zug, eine gewisse Verschönerungskunst, so wie ihn das englische Genrebild in typischer Weise zeigt, hervor. Vor einem jungen Mädchenbildnis in süßen bunten Farben wird man sich nicht leicht des Malers der Miß Grant, der Dame in Schwarz u. s. w. erinnern. Doch in der Auffassung und Behandlung kann jedes als vornehmes Repräsentationsbildnis gelten. Die Pracht und Schönheit der Emailmalerei erkennt man aus dem Selbstbildnis des Künstlers. Eine Studie zu einem solchen nach Kaiser Wilhelm II. soll, wie versichert wird, frappant ähnlich sein. Die Aquarells, eine Technik, in der er sich einer leichten, flüssigen Weise bedient und vor allem leuchtende Töne bevorzugt, zeigen ländliche Motive, junge Mädchen in buntem Kostüm, ein Familienidyll und das wirkungsvollste darunter, »Die Dorfhexe«, in brennend roten Farben und dunklem, sattem Grunde. Als Radierer geht Herkomer seinen eigenen Weg, indem er ein ähnliches Verfahren wie bei den Monotyps einschlägt, bei dem die Kupferplatte bemalt und dann abgedruckt wird. Um davon mehrere Abzüge herstellen zu können, hat er sich ein Verfahren ausgedacht, das die Bilder galvanoplastisch festhält. Das zum Druck nötige Relief wird hiebei einfach durch das Impasto der eigens hiezu zusammengesetzten Farbe gewonnen. Gegenständlich zieht er alles in den Bereich seiner Darstellung, Porträts, imponierend durch ihren großen einfachen Zug in der Auffassung der Persönlichkeit, Scenen aus dem Leben der bayerischen Gebirgsbauern und vor allem Landschaften, ungemein breit und malerisch behandelt, fesselnd und packend im Eindruck. Nebenbei beschäftigt er sich noch mit der Herstellung von Ziervasen aus Kupfer mit emailartigem, schillerndem Ueberzug und eingeritzten Zeichnungen. Daß Herkomer sich außerdem noch auf vielen anderen Gebieten betätigt, ist bekannt, er ist einfach einer, der alles kann. A. H.

MÜNCHEN. *IX. Internationale Kunstausstellung 1905* im K. Glaspalast zu München. Nachdem alle grundlegenden Arbeiten erledigt sind, wurden in einer Sitzung des Zentral-Komitees die Satzungen bekannt gegeben, wie solche von den beiden die Ausstellung veranstaltenden Künstlerkorporationen, Münchener Künstler-Genossenschaft und Münchener Sezession, beschlossen und von der K. Staatsregierung genehmigt wurden. Die offiziellen Einladungen an die Regierungen der fremden Nationen erfolgen aller Voraussicht nach gleich zu Beginn des kommenden Jahres. Die Ausstellung wird am 1. Juni 1905 eröffnet und Ende Oktober geschlossen.

FRANKFURT a. M. Im Kunstverein befindet sich eine Sonderausstellung der neuesten Werke des bekannten Karlsruher Landschafters Prof. GUSTAV SCHÖNLEBER. Gleichzeitig mit Schönleber stellt der Brüsseler Bildhauer JULES LAGAE eine Reihe äußerst charakteristischer plastischer Arbeiten aus.

DARMSTADT. Die Weihnachtsausstellung des Kunstvereins brachte eine schöne Kollektion tüchtiger Porträts und Landschaften des von Stuttgart hierher verzogenen hessischen Malers CARL GEIST, neue Aquarelle von CURT KEMPIN, fleißig gemalte Landschaftsstudien vom Rhein und aus dem Odenwald von C. GROLL und eine umfangreiche Sammlung Eifelbilder von dem Düsseldorfer FRITZ VON WILLE. —r. [240]

OTTO GREINER STUDIE ZU DEM BILDE ›ODYSSEUS UND DIE SIRENEN‹

Probe-Illustration aus ›Julius Vogel, Otto Greiner‹, Leipzig, E. A. Seemann. (S. Besprechung Seite 200)

WIEN. Die Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens veranstaltet von Anfang März bis Ende Mai 1904 im Künstlerhaus ihre XXXI. Jahresausstellung; Anmeldungsformulare können vom Sekretariate behoben werden. Bei dieser Ausstellung gelangen eine Anzahl Künstlerpreise im Betrage von Kr. 720.— 400 Dukaten (Kaiserpreis) zur Verleihung. [236]

BERLIN. Die *Verbindung für historische Kunst* ladet zur Beschickung ihrer im Mai 1904 in Dresden anläßlich ihrer dreißigsten Hauptversammlung und ihrer fünfzigjährigen Jubelfeier stattfindenden Ausstellung ein. Die Verbindung verfolgt dabei das Ziel, hervorragende Gemälde durch direkten Ankauf oder durch Bestellung auf einzuliefernde Skizzen zu erwerben. — Bei dieser Gelegenheit beabsichtigt die Verbindung den Ankauf *graphischer Arbeiten* und ladet die Künstler zum Wettbewerb ein. — Näheres ist aus den Einladungen, die vom Sekretariat der Verbindung zu beziehen sind, ersichtlich. [224]

OLMÜTZ. Die Gesellschaft der Kunstfreunde wird im Frühjahr 1904 eine größere, alle Zweige der bildenden Künste umfassende Ausstellung veranstalten, auf welcher ausschließlich mährische Künstler der Gegenwart vertreten sein werden.

BUDAPEST. Die Winterausstellung des *Künstlerhauses* liefert einen sehr erfreulichen Beweis der im Sommer vollbrachten Leistungen ungarischer Künstler. Die Ausstellungsräumlichkeiten sind voll frischer und interessanter Kunstschöpfungen. Gleich im ersten Saale fesselt ein Bild KERNSTOCK's »Meine Modelle« genannt, welchem der Rudics-Preis (4000 Kronen) zugesprochen wurde. Es ist dies ein namhafter Fortschritt der Entwicklung des jungen Künstlers. Zwischen zwei bekleideten Modells sitzt ein weiblicher Akt, in elementarster Einfachheit und von feinster Tonwirkung. Krieschs von tiefgefühlter Symbolik durchwehte Leinwand, Thormas kräftig gemaltes Genre, welches ebenfalls prämiiert wurde, sind dieses Saales nicht minder interessante Objekte. Hier ist auch Vágós großes Bild, welches die Ueberschwemmung Szegeds — etwas zu genrehaft — darstellt, zu sehen, im Vordergrunde desselben Franz Josef I. mit seinem königlichen Ausspruche gleichsam prophezeiend: »Szeged wird schöner werden als es war.« Das Bild entbehrt übrigens künstlerischer Qualitäten nicht. Im zweiten Saal teilen sich vier Interieurs, in demselben die vortrefflichen Kollektionen von Bihari, Fényes, Magyar-Mannheimer, Ujvári, Olgyay, Vaszary, Zombory. Ein Arrangement, welches wir übrigens für verfehlt erachten, da z. B. die wuchtigen Stücke Fényes' am allerwenigsten in ein kleineres Interieur gedrängt werden dürften. Im dritten Saale begegnen wir den Porträts des Altmeisters Lotz, den feinen Porträtbüsten Telcs' und Horvais. Márk ragt hervor mit seinen eleganten Mondainenporträts, Mihalik, Szlányi, Kacziány ebenfalls mit ihren feinen Landschaften. Einen beträchtlichen Fortschritt bekunden Keményfys Porträtstudien. Mednyánszki, Kézdi-Kovács, Kunfy, Koszta, Réti, Perlmutter, Bruck d. j., Szenes, Háry, vornehmlich aber László bereicherten die Ausstellung mit sehr wertvollen Stücken. Zum ersten Male jetzt erschien eine Serie farbiger Originallitographien, welche künstlerischen Erwartungen völlig gerecht werden und mittels deren Verlag die Könyves Kálmán A.-G. sich einen Anspruch auf Anerkennung erwarb. Nicht geringes Aufsehen bewirkten die Karikaturen eines mit dem Pseudonym »Pajtás« sich verhüllenden Amateurs und ein »Die Blinden« benanntes Erstlingswerk eines aufstrebenden Talentes, Vesztröczy. — Im *Nemzeti-Szalon* stellt KARL FERENCZY seine Werke kollektiv aus. Nur hier gelangte des jungen Meisters volle Bedeutung dem Publikum zum Bewußtsein. Die Wirkung dieser Kollektion ist geradezu elementar. Sie nimmt für sich nicht nur die Anhänger der Moderne, sondern auch diejenigen der älteren Geschmacksrichtung ein. Prächtiges Kolorit, breites Sehen, poetisches Empfinden und eine Veranlagung zu monumentaler Auffassung charakterisieren das Talent dieses Künstlers. Sein Erfolg ist ein voller. B. L. [244]

KARLSRUHE. Hans Thoma, der neuerdings auch zum Vorstand des hiesigen Künstlervereins gewählt wurde, hat der Großh. Kunsthalle wiederum vier wertvolle Gemälde gewidmet: ein entzückendes Blumenstück seiner vor drei Jahren verstorbenen Gattin und Schülerin, Cella Thoma, bekanntlich eine ganz hervorragende Meisterin auf diesem Gebiete, ein sehr feines Früchtestück von seinem Freunde, dem lange in London tätig gewesenen, kürzlich verstorbenen Frankfurter Meister Otto Scholderer, eine Stimmungslandschaft »An der Nidda bei Regenwetter« von Dr. Karl Peter Burnitz (gest. 1886) in Frankfurt, ein hervorragendes, ganz im Stil der besten Fontainebleauer konzipiertes Meisterwerk, und eine »Römische Parklandschaft« seines Freundes Heinrich Ludwig (gest. 1898 in Rom), des bekannten Forschers über die Technik der Oelmalerei und Herausgebers von Lionardo da Vinci's »Traktat über die Malerei«. Ferner hat die Großh. Kunsthalle neuerdings erworben: ein kleines Bildchen von WILH. LEIBL, »Nachtschmetterling mit Pilz«, von entzückender Feinheit der Naturauffassung, eine »Küblerwerkstatt in Bernau« im Schwarzwald (dem Geburtsort von Hans Thoma), von dessen Schüler ALBERT HAUEISEN, einfach und wahr in seiner harmonischen Färbung wirkend, und das »Bildnis einer alten Dame« von WALTER CONZ, Vorstand der Radierklasse an der hiesigen Akademie, sowie das des um die heimatliche Kunstpflege hochverdienten verstorbenen Staatsministers Dr. Nokk von KASPAR RITTER. [159]

PERSONAL- UND ATELIER-NACHRICHTEN

DRESDEN. *Fritz von Uhde* ist zum ersten Male beauftragt worden, für eine Kirche ein Altarbild zu malen und zwar für die Lutherkirche zu Zwickau. Uhde ist bekanntlich ein Sachse und in Zwickau geboren. Das Bild wird gestiftet von der Tiedge-Stiftung zu Dresden, die dafür 15000 M. bestimmt hat. Uhdes Entwurf liegt jetzt (im November) dem Kirchenvorstande der Zwickauer Lutherkirche vor. Dem Bilde liegt Matthäus 4, 16 zugrunde: »Das Volk, das im Finstern saß, hat ein großes Licht gesehen.« Uhde hat Christus dargestellt, wie er in einer offenen Halle vor allem Volke predigt. [213]

MÜNCHEN. Professor ADOLF HILDEBRAND hat eben ein Steinrelief »Die Grablegung Christi« fertiggestellt, eine Darstellung bewegten dramatischen Lebens und doch voll plastischer Ruhe. Ein bärtiger Mann und ein Jüngling halten den Leichnam Christi in ihren Armen, um ihn in ein aus Stein gehauenes Grab zu legen. Die Schmerzensmutter nimmt den letzten Abschied von ihrem einzigen Sohn. Teilnehmende Frauen kommen herzu. Die einzelnen Formen treten bald bestimmt und deutlich hervor, bald gehen sie weich ineinander über und verfließen in zauberischem Helldunkel. Dadurch wird eine Wirkung erzeugt, die den Beschauer sofort in die beabsichtigte Stimmung versetzt. — Dieses Relief bildet den Teil eines Grabmals, das für die hochselige Kaiserin Friedrich bestimmt ist.

ROBERT BEYSCHLAG
† 5. Dezember 1903

MÜNCHEN. Eine der sympathischsten Künstlererscheinungen Münchens, ROBERT BEYSCHLAG, ist im Alter von achtundsechzig Jahren am 5. Dezember gestorben. Schüler von Foltz, hat er sich durch seine liebenswürdigen, von Formen- und Schönheitssinn zeugenden Schöpfungen, die in Photographien, Stichen, in Zeitschriften reproduziert, seinen Namen in die weitesten Kreise getragen haben, ein großes und dankbares Publikum gewonnen. Sein eigentliches Gebiet war das Genrebild: anmutige Familienscenen, Frauenköpfe etc. Doch hat er sich auch in anderer Richtung versucht; so besitzt das Münchener Nationalmuseum ein Gemälde seiner Hand, »Ludwig der Kelheimer unterhandelt mit dem Sultan Kamel über den Abzug der Kreuzritter«. Die »Kunst für Alle« hat wiederholt Gelegenheit gehabt, ihren Lesern einzelne seiner Bilder vorzuführen, so in Jahrg. VI S. 244, Jahrg. VII S. 283, Jahrg. XI S. 164, Jahrg. XII S. 40. [228]

CHARLOTTENBURG. Der Bildhauer HANS HUNDRIESER, der Schöpfer des Lübecker Bismarck-Denkmals, wurde vom Lübecker Senat zum Professor ernannt. [231]

BERLIN. ADOLF VON MENZEL vollendete am 8. Dezember sein 88. Lebensjahr.

Das Stipendium pro 1903/04 der Adolf Menzel-Stiftung ist dem Maler OTTO BREDOW aus Berlin verliehen worden. [230]

BERLIN. Aus der Ernst Reichenheim-Stiftung wurde den Malern MARTIN LÜNSTROTH und HANS SCHMIDT, beide aus Berlin, das Stipendium pro 1903/1904 von je M. 600.— verliehen.

DÜSSELDORF. Der Maler HANS DEITERS erhielt in einem internationalen Wettbewerb für ein Reklameplakat des Seebades Blackpool in England den ersten Preis von 2000 M. [232]

GESTORBEN: In Mailand der Historienmaler PIETRO MICHIS; in München am 2. Dezember der Bildhauer und Maler ALEXANDER VON WAHL; seine Hauptwerke »Polyphem« und »Von einem Tiger bedrohte Nomadenfamilie«, Statuetten von Tscherkessen, Tieren, schließlich seine Genrebilder »Geizhals«, »Unerwartetes Quartett« etc. zeugen von der großen Vielseitigkeit dieses Künstlers; in der Heilanstalt Illenau der Genre- und Landschaftsmaler ROBERT GEIGER, ein früherer begabter Schüler von Professor Karl Hoff an der hiesigen Kunstakademie und einer der ersten hiesigen Freilichtmaler. Seine Spezialität waren blühende Bäume, Wald- und Garteninterieurs mit geschickt hineinkomponierten Figuren im malerischen Stil des Empire. Nach kurzem Aufenthalt in München erwarb er die von seinem Lehrer Hoff erbaute Villa in Lautenbach im Schwarzwalde und siedelte dann bei zunehmender Kränklichkeit nach Karlsruhe über; in München der Miniaturmaler und Kunstexperte KONRAD PROBST und der Kunstmaler LUDWIG BEHRINGER.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

WEIMAR. *Die Gründung des »Deutschen Künstlerbundes«.* In den Tagen vom 15.—17. Dezember fanden im Großherzoglichen Museum für Kunst und Kunstgewerbe unter dem Vorsitz des Grafen L. v. Kalckreuth Verhandlungen von Mitgliedern verschiedener Sezessionen statt. Es beteiligten sich aus München: Franz Stuck und Karl Marr; aus Berlin: Max Liebermann, Arthur Kampf, Walter Leistikow, Max Slevogt, Louis Corinth, Curt Herrmann, R. Lepsius, Tuaillon, August Gaul u. Fritz Klimsch; aus Düsseldorf: Eugen Kampf, Claus Meyer und Gregor von Bachmann; aus Stuttgart: Graf Kalckreuth und Carlos Grethe; aus Karlsruhe: Wilhelm Trübner; aus Weimar: Hans Olde, Ludwig von Hofmann, Theodor Hagen, van de Velde und Schultze-Naumburg; sodann Max Klinger, Fritz Mackensen und Karl Vinnen; ferner waren zugegen: Lichtwark, Hamburg; Pauli, Bremen; von Bodenhausen, Heidelberg und Graf Keßler, Weimar. Vertreter aus Dresden und Königsberg waren nicht erschienen. Die nicht öffentlichen Verhandlungen führten nach einstimmigem Beschluß zur Gründung einer neuen Vereinigung *»Deutscher Künstlerbund«*, dessen Geschäftsstelle sich im Großherzoglichen Museum für Kunst und Kunstgewerbe befinden wird. In den Vorstand wurden gewählt: Graf Kalckreuth, Präsident; v. Uhde, Liebermann, Klinger und Graf Keßler, Vizepräsidenten; Stuck, Leistikow und Tuaillon, Stellvertreter; Hagen und von Bodenhausen, Schriftführer. Ueber die Satzungen ist bis jetzt noch nichts bekannt; bemerkenswert aber dürfte sein, daß Liebermann in einer Rede am Festabend im Künstler-Verein besonders betonte *»es sei eine Vereinigung geschaffen, in der ein jeder nach seinem Glauben selig werden könne«.*

Die Entstehung der Bewegung dürfte zunächst in der Zurücksetzung zu suchen sein, in der die Mitglieder der Sezessionen sich den offiziellen Künstlern gegenüber zu befinden glauben. Den direkten Anstoß hat die Frage der Ausstellung in St. Louis gegeben. Die Erinnerung an die Schlappen, die die deutsche Kunst in Chicago und Paris erlitten, veranlaßte ursprünglich die Regierung, die Organisation der St. Louis-Ausstellung anstatt der Allgemeinen Kunstgenossenschaft einem aus Künstlern und Kunstverständigen zusammengesetzten Komitee zu übertragen. Infolge von Einflüssen von dritter Seite wurde jedoch dieses Komitee, dem u. a. Walther Leistikow angehörte, von höchster Stelle aus aufgelöst. In Verbindung hiermit steht die Entlassung des Referenten in Kunstangelegenheiten im preußischen Ministerium, Geheimrat Müller, die von den Sezessionisten als direkt gegen sie gerichtet empfunden wurde.

Der neu begründete Deutsche Künstlerbund will nicht einer bestimmten Kunstrichtung dienen und stellt nicht eine bloße Vereinigung der Sezessionen dar, wie dies schon der Beitritt Arthur Kampfs beweist; jedem wirklich schaffenden Künstler steht er offen; seine Mitglieder können keine Verbände, sondern nur einzelne Künstler sein.

Wegen Beteiligung an der Ausstellung in St. Louis hat Graf Kalckreuth, der Präsident des Bundes, Rücksprache mit dem Reichskanzler genommen; dieser hat jedoch die Forderung des Bundes, in einem Drittel des zur Verfügung stehenden Raumes eine Ausstellung unter eigener Verantwortung zu veranstalten, abgelehnt und den Künstlerbund an die Allgemeine Kunstgenossenschaft verwiesen.

Auch aus den Reihen der deutschen Künstler Oesterreichs ist ein zahlreicher Anschluß an den

neuen Bund zu erwarten; die Oesterreicher werden voraussichtlich schon an der ersten, in Weimar stattfindenden Ausstellung des Bundes teilnehmen.

DRESDEN. *Sächsischer Kunstverein.* Die Hauptversammlung am 27. November hat zwei Vorschlägen des Direktoriums zugestimmt, die einen neuen Anlauf bedeuten. Der erste Beschluß bezieht sich auf die unglückseligen Vereinsgeschenke, die bisher zumeist in Reproduktionen nach mehr oder minder unbedeutenden Gemälden bestanden. An Stelle dieser sicherlich nicht mehr zeitgemäßen Kupferstiche oder kleinen Radierungen in Mappe sollen künftig als Jahresblätter in der Regel Original-arbeiten (also Original-Radierungen oder Lithographien, Schabkunstblätter u. s. w.), außerdem aber von Zeit zu Zeit Mappen mit mechanischen Vervielfältigungen von anerkannten Kunstwerken unter die Mitglieder verteilt werden. Der zweite Beschluß bezieht sich auf den freien Besuch der Dresdener Kunstsalons. Da der Sächsische Kunstverein verfehlterweise Jahre hindurch eine reaktionäre Kunstpolitik getrieben hat, so haben die Kunstsalons der Dresdener Kunsthändler mit den Jahren eine weit höhere Bedeutung erlangt als die Ausstellung des Kunstvereins. Die meisten Dresdener Künstler veranstalten auch ihre Sonderausstellungen nicht im Kunstverein, sondern in den intimeren Räumen der Kunstsalons. Es ist daher der Antrag des Direktoriums angenommen worden, daß der Kunstverein seinen Mitgliedern freien Zutritt zu den Kunstsalons von Ernst Arnold und Emil Richter verschaffe. Dies wird voraussichtlich vom 1. Januar 1904 an geschehen. Man darf sicher hoffen, daß die beiden Maßregeln dem Sächsischen Kunstverein einen neuen Aufschwung bringen werden. Dazu wird auch die strengere Sichtung der zur Ausstellung angebotenen Kunstwerke — es wurden bei der Wiedereröffnung gegen einhundertfünfzig Werke von dreihundert zurückgewiesen — sicherlich beitragen. [214]

MÜNCHEN. *Ein interessanter Prozeß.* Die Hofkunsthandlung A. Riegner verkaufte an die Pariser Kunsthandlung Haro & Cie. ein Bild, welches vor dem Kauf von Kunstexperten wie vom Käufer selbst nach eingehender Besichtigung als ein HOBBEMA erkannt wurde, um Frs. 100000. Später soll sich der Hobbema nach Behauptung der Firma Haro & Cie. als unecht herausgestellt haben und Käufer klagte nun auf Rücknahme des Bildes gegen Rückerstattung von Frs. 85000, indem er sich bei der Klage darauf stützte, daß Voraussetzung beim Ankauf die Echtheit des Bildes gewesen sei. Dem gegenüber führt der Beklagte aus, nicht bloß er und die ersten Münchener Kunstexperten hielten und halten jetzt noch das Bild für einen echten Hobbema, sondern auch der Kläger hätte sich vor dem Kauf durch eine vierstündige genaue Untersuchung davon überzeugt und habe das Anerbieten des Beklagten, nochmals Sachverständige heranzuziehen, mit der Bemerkung abgelehnt, er sei selbst sachverständig genug. Beklagter bot Beweis dafür an, daß unter Umständen, wo ein Irrtum vorliege, (Dolus sei hier ausgeschlossen und werde selbst von der Klagspartei nicht behauptet) Bilder niemals zurückgenommen werden. Ein berühmter Gesetzes-Kommentator in Kunstsachen erklärte ausdrücklich, daß eine Anfechtung des Geschäftes aus Irrtum über die Provenienz des Kunstgegenstandes hinsichtlich des Meisters nicht zulässig sei. Käufer habe das Bild eben zu Spekulationszwecken auf sein Risiko gekauft und müsse daher auch alle anderen Konsequenzen auf sich nehmen. — Entscheidung in diesem interessanten Fall steht noch aus. [223]

MÜNCHEN. Am 25. Oktober waren es fünfzig Jahre, daß ein für Münchener Kunst bedeutsamer Akt vollzogen wurde: die Vollendung und Eröffnung der Neuen Pinakothek. Bei dieser Gelegenheit sei an die schönen Worte Ludwigs I. erinnert, die er zur Grundsteinlegung am 12. Oktober 1846 sprach: »Als Luxus darf die Kunst nicht betrachtet werden; in allem drücke sie sich aus, sie gehe über ins Leben, nur dann ist, was sein soll. Freude und Stolz sind mir meine großen Künstler. Des Staatsmanns Werke werden längst vergangen sein, wenn die des ausgezeichneten Künstlers noch erfreuen.« [113]

NEUE KUNSTLITERATUR

Otto Greiner. Von Julius Vogel. (Leipzig E. A. Seemann, 6 M.)

Johannes Guthmann: Ueber Otto Greiner. (Leipzig, Karl W. Hiersemann, 2 M.)

Die Titel der beiden Monographien unterscheiden ganz richtig: Vogel gibt ein knappes objektives Lebens- und Charakterbild, nüchtern urteilend, warm eintretend; Guthmann handelt, sich subjektiver ergehend, »über« Greiner.

Die Guthmannsche Studie ist in erster Linie dem Lithographen Greiner gewidmet: seiner großen Entwicklung innerhalb dieser seiner Lieblingstechnik wird ausführlich und liebevoll nachgegangen, z. T. an der Hand von acht sicher ausgewählten und guten Reproduktionen von Originallithographien: den fliehenden Faunen, der Gartenlaube, dem Schießdiplom, den Tänzern (nach Ansicht des Ref. alles in allem bis heute Greiners überzeugendstem Kunstwerk), der Klingerwidmung, dem Zeichenlehrer, dem zweiten Siegfried Wagner-Kopf und der neuen Strandstudie. (Zur Gartenlaube zwei Gegenbemerkungen: da steht kein langer schmaler Tisch, sondern mehrere kleine; wer das Licht mit so eingestellten Augen nachzusehen versucht, wie es Greiner beim Zeichnen empfunden haben muß, wird nicht sagen mögen, daß manche Schatten zu schwarz und schwer geraten seien; in späteren Jahren hat der Künstler freilich allmählich mit immer offeneren Lidern lithographiert und ist dadurch zu geringeren Lichtgegensätzen und harmonischeren Gesamteindrücken gekommen.) Der Zeichner Greiner steht auch weiterhin im Vordergrunde: zwei wenig bedeutende Rötelakte, zwei herrliche Kohlenzeichnungen, ein Kupferstich und eine Federzeichnung werden noch mitgeteilt, doch sind auch den Buntstiftzeichnungen und dem Kolorismus des Sirenenbildes eine Reihe feiner Bemerkungen gewidmet. — Guthmann überschätzt nach Ansicht des Ref. Greiner, wenn er wiederholt versichert: ihm sei alles zuzutrauen. Darum ist ihm auch der Abschnitt über Greiner und Klinger nicht gelungen; Vogel sagt zu diesem Thema mit weniger Worten mehr und besseres. Im Mittelpunkt von Vogels Buch steht das Sirenenbild: von seinen sechs schönen Lichtdrucktafeln geben fünf das Bild im ganzen, zum Teil und in Studien wieder, es ist auch das einzige Werk Greiners, das Vogel ausführlich würdigt. Voraus schickt er den Entwicklungsgang des Künstlers, folgen läßt er ein ästhetisches Kapitel, das durch die Mitteilung einer Anzahl theoretischer Briefstellen Greiners von besonderem Interesse ist, und eine Skizze der Persönlichkeit des Künstlers, zu der das Titelbild, ein kürzlich an Klinger geschenktes Selbstporträt, die vortrefflichste Bestätigung bringt: wir sehen an ihm Klugheit, Eigenwillen, Fleiß, Anlage zu Humor, vermissen aber etwas schöpferisches im Blick. R. W.

Redaktionsschluß: 17. Dezember 1903 Ausgabe: 7. Januar 1904
Für die Redaktion verantwortlich: F. SCHWARTZ
Verlagsanstalt F. BRUCKMANN A.-G. — Druck von ALPHONS BRUCKMANN Sämtlich in München

L. K. 01.

LUDWIG KÜHN

WINDIGES WETTER

Original-Lithographie

EERO JAERNEFELT LANDSCHAFT

ÜBER DEN DEUTSCHEN KÜNSTLERBUND UND DIE TAGE IN WEIMAR

Von WALTER LEISTIKOW

Die Gründung der Berliner Sezession, der jüngsten der sezessionistischen Schwestern, vor einigen Jahren, und nun heute die Schaffung des Deutschen Künstlerbundes in Weimar haben, wenn man der Sache auf den Grund geht, denselben Schöpfer. Es ist dies der Berliner Akademiedirektor, Anton von Werner. Es scheint, als wenn ohne diesen Herrn kein rechter Fortschritt, keine rechte Bewegung im Deutschen Kunstleben möglich ist. Ob er es aus eigener Kraft ermöglicht hat? Wohl schwerlich. — Der bekannte Geist, der stets das Schlechte will und stets das Gute schafft, hat ihm jedenfalls, — gerufen oder nicht, mag dahingestellt sein — mit Rat und Tat geholfen.

Kein Berliner hätte sich damals die Finger verbrennen wollen, eine Sezession zu gründen, die eine Unmasse Arbeit, sehr wenig Dank, dafür desto mehr Feindschaft einbringen mußte. Aber Akademiedirektor Anton von Werner half über alles Zagen mutig hinweg, indem er seinen großen Einfluß, seine nicht ganz gewöhnliche Intelligenz und Energie aufwandte, den Antrag der zusammengeschlossenen Berliner Künstler auf eigene Räume, eigene Jury und Hängekommission im Glaspalast am Lehrter Bahnhof zu Fall zu bringen. Es gelang ihm wie durch Zauberei, zu beweisen, daß das gegen des Königs Wort und Wille wäre. Daß die Illustratoren tatsächlich ganz dasselbe erreichten, tut nichts zur Sache — des Königs Wille scheint danach zweier Auslegungen möglich.

Die Künstler sind — Gott sei es geklagt — ein faules, bequemes, scheues Pack, das am liebsten in Ruhe gelassen sein will, und wenn es irgend angeht, krumm gerade sein läßt. Grund zur Beunruhigung war, weiß der Himmel, genug vorhanden. Die gute, alte Allgemeine Kunstgenossenschaft hatte ihre Unfähigkeit, eine würdige Vertretung deutscher Kunst im Auslande zustande zu bringen, in Chicago und Paris so überzeugend dargetan, daß ein beschämendes Fiasko die selbstverständliche Folge war. Der Geruch, in dem die deutsche Kunst infolgedessen bei allen Ausländern steht, ist naturgemäß kein angenehmer. Das merkte sogar die Regierung, und sie ging daran, wie es ihr mit Fug und Recht zukommt, die kommende Ausstellung in St. Louis selbst in die Hand zu nehmen. Sie tat dies auf eine so klare, überzeugende und sachgemäße Weise, daß ein glücklicher Ausgang garantiert schien. Im preußischen Kultusministerium als Referent für Kunstangelegenheiten saß Geheimrat Müller, ein ungewöhnlich weitsichtiger, vorurteilsloser Mann, der schon begriffen hatte, daß Uhde kein Anarchist sein müsse, weil er arme Leute male, daß Liebermann nicht Ehrenmitglied der Sozialdemokratie, weil er das Leben der Arbeiter und Bauern mit künstlerischem Auge ansieht, daß diejenigen noch nicht Rinnsteinkünstler genannt werden brauchen, die die Natur nach selbstangestellten Beobachtungen wiederzugeben sich bemühen, statt bequem die ausgetretenen Pfade der staatlichen Akademie zu wandern.

Dieser begabte Mann hatte dem Reichskommissar für St. Louis die Mittel und Wege angegeben, die, wie er wußte, die Sache

gründlich bessern würden. Alles war in schönster Ordnung, der begabte Mann ging ruhig in das Ministerium, sein Mittagsschläfchen zu halten und süß zu träumen von Erfolgen der Deutschen Kunst in Amerika, von Orden, Auszeichnungen, Ehrenstellen — da erwachte er und fand sich plötzlich auf der Straße. In seinem Kabinett, auf seinem Sessel im Ministerium aber saß ein neuer, ebenfalls sehr begabter Herr, der eifrigst damit beschäftigt war, alles mit dicker, schwarzer Tinte auszustreichen, was jener in edler Begeisterung gearbeitet hatte.

Ach, all dies war so schnell gekommen, daß es schwer schien, in den Zusammenhang einzudringen, obwohl der — wie gewöhnlich — ungeheuer einfach war. Die Schlummerstunde hatte Anton von Werner benutzt, um dem Herrn Reichskommissar klar zu machen, wie hochverräterisch ein Protegieren derjenigen Kunst ist, die sich einfallen ließe, außer Fürstenporträts, Verherrlichungen der Dynastie, Paraden und Schlachtfeldern — das Leben des Volkes und die Schönheit des deutschen Vaterlandes darzustellen. Anton von Werner sorgte dafür, daß von höchster Stelle angeordnet wurde, das Regierungskomitee aufzulösen, obwohl der Reichskanzler sowie die deutschen Bundesstaaten mit diesem Arrangement einverstanden gewesen und zu den Vorberatungen Vertreter entsandt hatten.

EERO JAERNEFELT SOMMERWIND

ALBERT EDELFELT ERBPRINZESSIN VON SACHSEN-MEININGEN

So wurde die Karre gründlich verfahren, die Kunstgenossenschaft in ihre sogenannten geheiligten Rechte wieder eingesetzt und damit ein Ausstellungsmodus geschaffen, der mit tötlicher Sicherheit den Mißerfolg in St. Louis garantiert.

Unter diesen Umständen waren die deutschen Sezessionen gezwungen, ihre Beteiligung an der Ausstellung abzusagen. Sie taten dies jede für sich, ohne vorhergehende Verständigung miteinander, aus dem patriotischen Bewußtsein heraus, daß so allein der Schimpf, den die deutsche Kunst erleben mußte, gemildert werden könnte. Jetzt kann wenigstens nicht die deutsche Kunst in Amerika unterliegen, sondern nur ein Bruchteil — freilich der, der sich der offiziellen Anerkennung hier erfreut.

Diese Vorgänge waren es, die endlich das vollendeten, was so lange unmöglich erschien.

Einmütig, getrieben von demselben Zorn und Bedauern, traten in Weimar eine Reihe der hervorragendsten und verschiedenartigsten

ALBERT EDELFELT
ELLI GRAHN

EERO JAERNEFELT HEIMKEHR VOM JAHRMARKT

geschaffen, um an die Stelle der alten, überlebten Organisation der Kunstgenossenschaft eine neue, lebensfähige zu setzen, die eine richtigere und gerechtere Vertretung der wirklich Kunstschaffenden ermöglicht.

In der Genossenschaft herrscht das demokratische Prinzip der Stimmengleichheit. Jedes Mitglied — und Mitglied kann jeder werden, der irgend einmal irgend etwas sogenannt Künstlerisches hervorgebracht hat, mag es auch noch so lange Jahre her sein — hat gleiches Stimmrecht. Natürlich wimmelt es in der

Künstler Deutschlands zusammen, einen neuen Bund zu gründen, der der alten Genossenschaft an die Seite zu setzen ist. Es ist dies eine Waffe in der Hand der Künstler gegen die veraltete Institution, es ist aber zugleich die ausgestreckte Hand, die die Künstler der Regierung bieten, um künftig ihr einen Ausweg aus diesen Schwierigkeiten, die St. Louis gezeitigt, zu ermöglichen.

Es sind nicht die Sezessionen, nicht die sezessionistischen Verbände oder andere Vereinigungen, die durch Abgeordnete in Weimar vertreten waren, sondern es haben sich einzelne Künstler verschiedenster Richtungen dort zusammengefunden, um gemeinsam zu beraten und gemeinsam zu taten. Jeder, der davon durchdrungen ist, daß in letzter Zeit im deutschen Kunstleben Einflüsse und Strömungen sich geltend zu machen suchten, die geeignet sind, die freie Entwicklung der deutschen Kunst ernstlich zu gefährden, soll und wird hier die Stätte finden, die die Freiheit und Selbständigkeit der Kunst schützen und bewahren will gegen alle Fährnisse.

Der Bund in Weimar ist nicht geschlossen worden, um gewisse, sogenannte moderne Kunstrichtungen zu fördern — in ihm sind ja alle möglichen Richtungen vertreten — sondern er ist

Genossenschaft von Dilettanten und solchen, die gerne Künstler sein wollen, es aber nicht sind. Alle diese guten Leute reden mit gutem Recht in die künstlerischen Angelegenheiten hinein, ebenso wie die wirklichen Künstler. Diese letzteren sind natürlich in der Minorität und zurückgedrängt — jedenfalls ist eine wirkliche Vertretung künstlerischer Interessen auf diese Weise fast unmöglich.

In dem neuen Bunde ist die gesamte Leitung aller künstlerischen Angelegenheiten einem großen Kreise von einigen dreißig Männern anvertraut, die durch ihre Namen, durch ihr Wesen die denkbar vollkommenste Gewähr dafür bieten, daß persönliche Be-

ALBERT EDELFELT SCHLITTENTROSS

strebungen ausgeschlossen sind, daß stets sachlich von künstlerischen Gesichtspunkten aus verhandelt wird. Hier finden wir Thoma neben Klinger, Olde neben Kalckreuth, Uhde neben Liebermann, Stuck neben L. v. Hofmann, Tuaillon neben Flossmann, Dill neben Habermann, Marr neben Bochmann, Claus Meyer neben v. d. Velde, Erler neben Mackensen, Grethe neben Keller, Slevogt neben E. Kampf, mich neben Corinth u. s. w. Dieser Vorstand kann sich jederzeit ergänzen, er kann Kommissionen ernennen etc. Er ist auf fünf Jahre gewählt. Das Stimmrecht derjenigen Mitglieder, die innerhalb fünf Jahren nicht mindestens zweimal in Ausstellungen des Vereins ausgestellt haben, ruht.

Der Deutsche Künstlerbund hat auch Nichtkünstler, Kunstfreunde, Kunstgelehrte unter seinen Mitgliedern. Er wird diese zu entsprechenden Arbeiten heranziehen und erhofft durch diese Tätigkeit Gewinn in kulturellen Aufgaben. Ebenso wird er österreichisch-deutsche Künstler zu sich heranziehen und an sich knüpfen.

Außer den ausländischen Ausstellungen wird der Bund solche in Deutschland veranstalten. In München, Berlin, Düsseldorf, wo nur immer ein Bedürfnis vorliegt, wird er eingreifen. Sollte es nicht gelingen, in Berlin die Pforten des Glaspalastes am Lehrter Bahnhof dem Bunde zu öffnen, dann wird er sich ein eigenes passendes Haus schaffen.

Aber tief zu bedauern wäre es, wenn hier durch Unverstand und Uebelwollen der bestimmenden Herren der Riß erweitert und unüberbrückbar gemacht würde, den gewisse Kreise ziehen wollen zwischen einer offiziellen engherzigen kgl. preußischen Beamtenkunst und einer lebenskräftigen nationalen deutschen Kunst! Nicht derjenige ist der nationale Künstler, der einen deutschen Grenadier hinstreicht, sondern derjenige, der ein Werk schafft, das überall als Ausfluß deutscher Kunstfertigkeit und nationaler Kultur geschätzt werden kann! Ueber die weiteren Aufgaben, die sich der Deutsche Künstlerbund gestellt hat, will ich nur wenig Worte sagen, da Taten, die allerdings nicht von heute auf morgen zu erwarten sind, für sich sprechen sollen. Nur das sei gesagt, daß der Bund hofft, unter anderem auch eine moderne Galerie gründen zu helfen, die ein treues und sicheres Spiegelbild werden soll alles dessen, was die deutsche Kunst unserer Tage zu leisten vermag.

Eine kleinere, aber besonders gewählte Elite-Ausstellung wird voraussichtlich im nächsten Jahre in Weimar veranstaltet werden, sie soll gleichsam ein Zeichen sein des Dankes, den der junge Künstlerbund dem Großherzog von Sachsen-Weimar schuldet für die Förderung, die dieser kunstfreundliche Fürst unseren Bestrebungen entgegengebracht und die auf dem Kongreß in Weimar so warmherzigen Ausdruck gefunden hat.

Der Deutsche Künstlerbund hat sich sofort nach seiner Konstituierung mit dem Reichskommissar und später mit dem Reichskanzler sowie dessen Stellvertreter ins Einvernehmen gesetzt, um noch in letzter Stunde eine allgemeine deutsche Beteiligung in St. Louis zu ermöglichen. Daß diese Versuche zu nichts führten, ist bedauerlich. Die Staatsregierung wird vor dem Reichstag Gelegenheit haben, ihren Standpunkt zu rechtfertigen. Daß sie nicht handeln konnte, ist ausgeschlossen. Ebensowohl, wie sie das erste Mal das Arrangement umwerfen konnte, konnte sie es auch noch einmal, wenn nur der Wille dagewesen wäre.

EERO JAERNEFELT — HAUSHERR UND KNECHTE

FARBENSTRICHE

Lange mit dem großen Haufen
Sittsam ist die Kunst gegangen,
Nun verspürt sie das Verlangen,
Einmal querfeldein zu laufen.

A. Stier

* * *

ALBERT EDELFELT SONNE ÜBER ARCHIPEL

FINNLÄNDISCHE MALER

VON HANS ROSENHAGEN

Kaum fünfundzwanzig Jahre, daß in Paris das erste Bild eines finnländischen Malers mit Bewußtsein von dessen Nationalität gesehen wurde. Dieser Maler — ALBERT EDELFELT — blieb längere Zeit der einzige Repräsentant der Kunst seines Vaterlandes in den Augen des großen europäischen Publikums. Dann kam Anfang der neunziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts neben ihm der merkwürdige AXEL GALLÉN zur Geltung, und im Laufe der Zeit fand sich in Paris allmählich eine ganze Kolonie von finnländischen Künstlern zusammen.

Es ist etwas Sonderbares um die Vorliebe der Skandinavier für das moderne Kunstzentrum der Welt. Sie erscheinen als die Letzten und Frischesten auf dem Kampfplatz und fühlen sich sogleich und am meisten von der vollendetesten und raffiniertesten Kunst angezogen, welche die Welt bis jetzt sah. Sie wollen keine Zeit verlieren, wollen sich all die Irrwege sparen, die man anderswo gegangen ist, wollen von vornherein gleich die Kunst machen, die gegenwärtig als die beste und reifste gilt. Sie haben unverbrauchte Nerven einzusetzen, scharfe Augen und einen unverbildeten Geschmack. Sie können arbeiten, ohne je zu ermüden. Sie haben die angeborene Handfertigkeit der Naturvölker noch nicht unter dem Drucke aufgeimpfter Kulturen verloren. Sie besitzen die schnelle Auffassungskraft, die große Aufnahmefähigkeit und das Lerntalent der Kinder. Kein Wunder, daß sie sehr bald den Malern von Paris ihre Technik und ihre Probleme, ihre Eleganz und ihren Geschmack abgesehen hatten. Sie wurden — ANDERS ZORN ist vielleicht das bezeichnendste Beispiel — pariserischer als ihre Vorbilder. Nachdem sie alles gelernt, was sie zu lernen gewünscht, überfiel vor einigen Jahren diese Skandinavier der Wunsch, ihre französische Kunst zu nationalisieren. Man ging zunächst in die Heimat zurück, suchte deren Natur zu schildern oder wählte Ereignisse aus der vaterländischen Geschichte, beobachtete das

Volk und seine Gebräuche und kümmerte sich besonders auch um die Sagen, Märchen und Heldenlieder, die aus dunklen Vorzeiten von Geschlecht zu Geschlecht, vom Vater auf den Sohn überliefert worden waren. Bei vielen dieser skandinavischen Künstler äußerte sich das Erwachen des Heimatsinnes allerdings nur in einem Wechsel der Motive. Sie blieben im Ausdruck durchaus französisch. Andere aber und besonders die jüngeren suchten den fremden Accent in ihrer Malerei dadurch zu beseitigen, daß sie stilisierten. Fort mit allen gebrochenen Farben! Fort mit den vielen Nuancen! Fort mit den Subtilitäten der Licht- und Luftmalerei! Die starken und derben Farben, mit denen daheim die Holzarchitekturen und das Schnitzwerk bemalt werden, wurden hervorgeholt, um grobumrissene Zeichnungen zu kolorieren. Oder aber man betonte die Zeichnung nicht und vereinfachte und erhöhte nur die Farbe, wobei dann Bilder entstanden, die trotz der häufigen Abwesenheit des Rot Böcklinsche Schöpfungen an schwerer dekorativer Pracht übertrafen, weil sie ruhiger und schlichter waren.

Diese nationale Bewegung setzte in allen skandinavischen Ländern ziemlich gleichzeitig ein. Die Schweden, die in der Kunst ursprünglich am meisten international waren, betätigen sich gegenwärtig vielleicht am auffälligsten in dieser Richtung und hauptsächlich nach der malerisch-dekorativen Seite, während die Finnländer ihre nationale Entwicklung mehr nach der zeichnerisch-monumentalen nehmen, die Norweger aber sich weder nach der einen noch nach der anderen Seite besonders stark engagieren, weil sie besonnener sind und der natürlichen Entwicklung der Dinge mehr vertrauen als allen Gewalteingriffen.

Bei den Finnländern hat das Hervorkehren des nationalen Elementes in der Kunst einen bestimmten Grund und einen idealen Zweck. Man möchte sie nämlich zwingen, ihr nationales Bewußtsein, ihre nationale Kultur aufzugeben. Rußland will Russen zu Untertanen, und so nimmt man dem Volke der Finnen, was es im Laufe der Jahrhunderte unter schwedischer Herrschaft und deutscher Erziehung an heiligen Gütern gewonnen hat. In diesem stillen und für Finnland ach so aussichtslosen Kampfe will auch die Kunst nicht zurückbleiben. Wenn nichts von dem Wesen des finnischen Volkes und von seinen in tüchtiger und friedlicher Arbeit errungenen idealen Besitztümern übrig bleiben würde — etwas soll doch in die Zukunft gerettet werden: Die Erinnerung an eine große Vergangenheit durch die sichtbaren Werke der Kunst.

Am kräftigsten kommt dieser nationale Geist in den Bildern Axel Gallén's zum Ausdruck, der nicht nur die Sagen seiner Heimat lebendig gemacht hat, sondern in seinen Bildern auch über einen starken seelischen Ausdruck verfügt. Die Naturpoesie der nordischen Völker, die Neigung zum Geheimnisvollen, ihre oft zum Grotesken strebende Phantasie findet sich in seinen Werken, vor allem in den Bildern aus dem nationalen Epos Kalewala verkörpert. Bei ihm bereitete sich der Umschwung von der internationalen zur Heimats-Kunst bereits in Paris vor. Er war der Bahnbrecher für die nationale Bewegung in der finnischen Malerei. Er hat dieser einen eigenartigen herben Stil für monumentale Zwecke geschaffen. Seine Leistungen im finnischen Pavillon der Pariser Weltausstellung sind unvergessen. Nach einem bewegten Leben hat er sich neuerdings in die Heimat, in die Einsamkeit eines versteckt liegenden Waldhauses zurückgezogen, um nur noch monumentale und dekorative Schöpfungen zu produzieren.

Ihm nahe steht Pekka Halonen, besonders in Naturschilderungen. Die Art, wie

PEKKA HALONEN AUF DER WOLFSJAGD

MAGNUS ENCKELL
GETHSEMANE

dem bei ihm eine entschiedene Neigung zu intimen Schilderungen. Daher fehlt seinen Bildern leicht die ruhige Wirkung, welche die der Schweden in der Regel besitzen. Ein Stückchen blinkendes, blaues Wasser mit Mummeln darin entzückt ihn und er malt es mit Liebe und Andacht und schönem Gelingen. Will er Größeres zeigen, etwa einen Ueberblick über eine weite Fläche Landes, wie man ihn etwa von einem mäßigen Berge hat, und wie ihn Böcklin so überzeugend in seinem „Prometheus" gibt, so versagt unter Umständen seine Begabung. Solche Bilder von ihm wirken unruhig und kleinlich. Neben malerischer Empfindung aber besitzt Jaernefelt noch Humor. Wenn er betrunkene Bauern schildert, die sich von ihren zornigen Ehehälften über den blauen See nach Hause rudern lassen, nicht an das Ungewitter denken, das ihrer am häuslichen Herde harrt, sondern bei der Schnapsflasche einander ewige Freundschaft schwören; oder wenn er erzählt, wie faul Knechte sein können, die ihren Mittagsschlaf auf Kosten des Herrn verlängern möchten, sieht man den Künstler in seinem Fahrwasser, und er versäumt nicht, der lustigen Anekdote eine malerische Pointe

ALBERT EDELFELT PROFESSOR RUNEBERG

er Bäume, Pflanzen, Wälder stilisiert, mit feinem Gefühl für das Organische, verdient Bewunderung. In seinen Figuren ist allerdings zuweilen der Einfluß von Puvis de Chavannes zu spüren. Bezeichnend dafür ist sein großes Bild „Die Wegbrecher" mit den halbnackten Kerlen, die ihre Arbeit nur markieren, um keine unruhigen, bewegten Linien in die Komposition zu bringen, und deren helle Körper gegenüber den kräftig stilisierten Bäumen etwas Weichliches und Abstraktes haben. Außerdem ist Halonen zu wenig sicherer Zeichner, um sich den Luxus gestatten zu können, nackte Rücken und Beine zu malen. Jedenfalls wirkt er in Bildern, wo es nicht darauf ankommt, etwa die Konstruktion eines menschlichen Fußes genau herauszubringen, sehr viel glücklicher. Ein scharfer Blick für die besonderen Eigentümlichkeiten seines Volkes ist ihm, wie seine Schilderungen dörflichen Lebens beweisen, offenbar zu eigen.

Auch bei Eero Jaernefelt überwiegt die heimatliche Note, allerdings mehr nach der malerischen Seite. Er sucht, fast in der Art der Schweden, die Klarheit und Reinheit der nordischen Atmosphäre durch starke, kräftige Farben herauszubringen. Man bemerkt außer-

EERO JAERNEFELT FREIHERR J. PH. PALMÉN

ALBERT EDELFELT GAMEL HURTIG

an die Seite zu stellen, um jener die künstlerische Lebensfähigkeit zu sichern. Gelegentlich setzt er sich auch mit ausgesprochenen Freilichtproblemen auseinander und malt ein junges Mädchen, das, weißgekleidet, auf dem hohen Ufer eines blauen Sees steht, von der hellen Sonne beschienen und von erfrischendem „Sommerwind" umweht wird.

In Magnus Enckell hat man mehr ein starkes als ein sympathisches Talent vor sich. Er sucht ersichtlich nach Stil und mag sich nicht anlehnen. Er schwankt zwischen französischen und schwedischen Anregungen, zwischen guter Malerei und nicht ganz klaren Absichten auf Schilderung seelischen Lebens. Seine Landsleute setzen große Hoffnungen auf ihn, und es scheint, als ob seine für den uninteressierten Beschauer der Bilder ziemlich rohe Art für die Eingeweihten ein Stück nationalen Wesens verkörperte. Der übertriebene Ausdruck in den Mienen der von ihm porträtierten Personen hat etwas direkt Unangenehmes. Diese Leute sollen lebendig aussehen, erscheinen aber nur aufgeregt. Die Charaktere werden förmlich unterstrichen. Es muß kein erfreulicher Zustand sein, mit diesem scharfblickenden Architekten Lindahl, mit dieser Frau Lagervall, die sich bemüht, geistreich und bedeutend auszusehen, mit diesem kokett und selbstgefällig lachenden, verwachsenen Fräulein Beda an der Wand ein Zimmer zu teilen. Und diese brutalen Farbenzusammenstellungen: Grellweiß und Grellblau oder Schwarz und Grellgelb! Gegen Enckells Begabung für die Schilderung seelischer Vorgänge wird man sehr mißtrauisch, wenn man seinen Christus betrachtet, der seine Jünger — arme Bauernknechte — schlafend findet. Es ist anzuerkennen, daß der Künstler sich in diesem Falle aller Unterstreichungen enthalten hat; aber sein Heiland läßt nicht einmal ahnen, daß er eine Stunde höchster Seelennot soeben erlebt, und die Art, wie er hinter dem Felsblock auftaucht und steht, hat — im Bilde mehr als in der Reproduktion — fast etwas Komisches. Indessen Enckell ist vielleicht nur sehr ungleich in seinen Leistungen. Ein Knabenakt von ihm ist groß und gut gesehen und trotz der Vereinfachung von Form und Farbe lebendig. Auch als Malerei steht diese Arbeit weit über den anderen. Sie hat in der Beschränkung auf ruhige Linien und Farben eine gewisse Verwandtschaft mit dem Bilde eines weinenden Mädchens. Und auch der „Strand" wirkt dadurch angenehm, daß der Künstler wie in jenen beiden Bildern Farben gewählt hat — grau und gelb —, die unschwer in Harmonie zu bringen sind. Enckells Vorbild muß einmal Edelfelt gewesen sein. Sowohl das „Gethsemane"-Bild, als auch die flott gemalte Studie eines Mädchens vor dem Spiegel deuten darauf hin.

Darf Albert Edelfelt ein Vorwurf daraus gemacht werden, daß er sich nicht hat entschließen können, seine französische Malweise aufzugeben, um sein Finnentum zu bekennen? Er hat nur recht getan. Er ist zu kultiviert, um nicht manches in dieser Bewegung als einen Rückschritt zu empfinden, um nicht zu wissen, daß alles Absichtliche, geschähe es auch in der besten Meinung, in

ALBERT EDELFELT DIE ALTEN FRAUEN VON RUOKOLAKS

der Kunst immer etwas Bedenkliches hat. Ihm ist seine Art zu sehen, zu empfinden, zu malen, so vollkommen zur zweiten Natur geworden, daß er ohne schwere Schädigung seiner Individualität sie nicht mehr ändern kann. Und warum auch? Er vermag das Schicksal seines Landes nicht aufzuhalten und hat seiner Heimat Ehre gemacht, ehe noch jemand daran dachte, eine nationalfinnische Kunst ins Leben zu rufen.

Edelfelt ist als Maler ein Verwandter des Schweden Zorn und des Dänen Kroyer. Seine „Alten Frauen von Ruokolaks", die er 1885 gemalt hat, sind vielleicht nicht ganz so temperamentvoll heruntergestrichen, wie Zorn dergleichen zu machen pflegt, aber schon der Farbenklang von Weiß und Rot und Grau erinnert an Zornsche Bilder und das Zeichnerische ist mit einer Sicherheit gegeben, die der des schwedischen Malers nicht nachsteht. Sogar die Wahrscheinlichkeit ist nicht von der Hand zu weisen, daß Edelfelts „Gottesdienst am Strande" (im Luxembourg-Museum) das Vorbild war für Zorns bekannte „Kirchweih". Jenes Bild erschien im Salon von 1882 und begründete den Ruhm Edelfelts in Paris. Ohne Zweifel: Zorn ist das stärkere Temperament und eine glänzendere Erscheinung als Maler; aber er gibt nur im gewissen Sinne mehr als der finnische Künstler, weil seine Virtuosität etwas Bezwingendes hat, weil er blendender, geistreicher ist. Beide Künstler beherrschen ein gleich großes Gebiet, beide malen alles, was malbar ist: Menschen, Landschaften, Genrebilder; aber sie haben auch das gemeinsam, daß sie nicht in die Tiefe dringen, daß sie immer nur die Oberfläche der Dinge sehen und schildern. Das macht bedenklich für die Lebensdauer ihrer Malerei. Erwecken ihre Werke doch heute schon nicht mehr die Bewunderung, die sie einst fanden. Welchen Enthusiasmus erregten ihrer malerischen Qualitäten wegen vor etwa zehn Jahren Zorns „Badende Frau", Edelfelts „Bügelstube", Kroyers „Dame am Strande" auf deutschen Ausstellungen! Man lobt diese Bilder heute mit sehr kühlem Herzen. Die Glanzperiode dieser Kunst ist

PEKKA HALONEN — WEGBRECHER

vorüber; ihre Probleme interessieren die Gesamtheit nicht mehr. Aus diesem Grunde verhält man sich auch Edelfelt gegenüber jetzt ziemlich kritisch. Man findet, daß er hinter den Erwartungen von früher zurückgeblieben ist. Vielleicht ist man auch in diesem Falle ein wenig ungerecht. Man übersieht, daß Edelfelt sich jetzt fast ausschließlich dem Bildnisfach gewidmet hat und daß er sich den Beifall seiner Auftraggeber verscherzen würde, wenn er kühne malerische Experimente wagte. Psychologische Vertiefung war nie seine Stärke, und da er im Malerischen aus Notwendigkeit konventionell bleiben muß, hinterlassen seine Porträts nur in gewissen Fällen einen tieferen Eindruck. Am glücklichsten ist er entschieden als Frauenmaler. Er hat eine lebhafte Empfindung für das Wesen der eleganten und nervösen Frau, für den Reiz einer distinguierten Haltung, für geschmackvolle Toiletten, für das Bedürfnis des Weibes, geliebt oder bewundert zu werden, die Stellung einzunehmen, zu der es sich bestimmt fühlt. Wie vorzüglich hat er in dem Bildnis der Erbprinzessin von Meiningen die von einem eisernen Willen beherrschte leidenschaftliche Seele herausgebracht, wie fein ist in dem Porträt von Fräulein Elli Grahn die Mischung von weiblicher Anmut und einem starken Unabhängigkeitsbedürfnis getroffen und in dem Bildnis der Frau Langen die komplizierte Psyche einer vielseitig angeregten Frau! In malerischer Hinsicht erscheinen diese Arbeiten recht ungleichwertig; am gelungensten ist wohl das einer Lichtidee unterstellte Porträt der Schwester des deutschen Kaisers. Auch das Bildnis der schönen Sängerin Mme. Acté, das der Künstler vor zwei Jahren schuf, befriedigte mehr als Schilderung, denn als Malerei. Edelfelts Männerporträts haben, wie seine Frauenbildnisse, sicher das Verdienst, sehr ähnlich zu sein, aber sie geben wenig mehr als die äußere Erscheinung. Wie er einmal den großen Pasteur in seinem Laboratorium malte, so hat er neuerdings den Professor J. W. Runeberg im Operationskittel im Hospital am Bette eines halbnackten, fiebernden Mannes dargestellt. Diese attributiven Milieus sprechen auf beiden Bildern zu laut mit, um nicht den Verdacht zu erregen, daß sie die wesentlichsten Momente der beabsichtigten Charakteristik vorstellen.

ALBERT EDELFELT PROFESSOR KROHN UND SOHN

Edelfelt ist mehr ein liebenswürdiger als ein starker Künstler, mehr ein Vermittler als ein Führer. Aber seine Tätigkeit als Vermittler darf nicht gering veranschlagt werden. Er hat durch seine erfolgreiche Betätigung in der französischen Malerei die Aufmerksamkeit der Welt auf die Kräfte gelenkt, die in seiner Heimat schlummern, und er hat seinen Kollegen daheim gezeigt, was in Paris zu lernen ist. Er hat sich auch immer als guter Patriot erwiesen, so oft Motive für seine Bilder aus Finnland geholt, als er nur konnte, und sogar eine nationale Dichtung „Faendrik Stal“ von Joh. Ludv. Runeberg illustriert. Möchte ihn nun auch die Welt vergessen, die nur die großen Heldenerscheinungen der Kunst im Gedächtnis behält — in Finnland wird dieser so pariserisch anmutende Maler immer den Ruhm behalten, der erste bedeutende Künstler des Landes der tausend Seen gewesen zu sein.

Die oben abgebildeten Werke finnischer Künstler bildeten einen Bestandteil einer von Ed. Schulte in Berlin veranstalteten Kollektivausstellung dieser Künstler.

LUDWIG KÜHN DIE BURG ZU NÜRNBERG

Nach einer Lithographie im Verlage von Otto F. Sippel in Nürnberg

EIN NÜRNBERGER GRIFFELKÜNSTLER: LUDWIG KÜHN

In jüngster Zeit wird vielfach bemerkt, daß Nürnberg, die Stadt alter deutscher Kunst, große Anstrengungen macht, auch als Stadt, in der die Kunst der Gegenwart eine Rolle spielt, gerühmt zu werden. Aber wenn auch freigebige Kunstfreunde in überraschend großer Zahl sich hier gefunden haben, sofort für ein städtisches Museum *neuer* Kunst Summen zu stiften, um die selbst München die alte Reichsstadt beneiden dürfte, so kann doch keineswegs gesagt werden, daß die neue Kunst in Nürnberg bemerkenswert blühe und gedeihe. — Gewiß, im Kunstgewerbe hat die Berufung Peter Behrens' zur Leitung eines kunstgewerblichen Meisterkurses noch über Erwarten belebend gewirkt. Aber in der freien Kunst hat seit langer Zeit kein großes Leben hier geherrscht. — Tüchtige Kräfte sind in der weihraucherfüllten Luft der kleinen Stadt erstickt und für die Kleinen gibt es auch außerhalb der Stadtmauer keinen Größeren, dem ebenso offen zu huldigen wäre, als den kleinen Größen in maiorem communitatis gloriam. — Wahrhaftig, es will viel heißen für einen ortsansässigen Künstler, auch ohne diesen trügerischen lokalen Nimbus sich auswärts sehen lassen zu können, denn von der düsteren Folie der gegenwärtigen Kunststadt Nürnberg heben sich selbst verkümmerte Größen noch ab, solange sie nur vom kläglichen Dochte lokaler Kunstansprüche beleuchtet werden.

Ludwig Kühn erhebt sich zweifellos von den gegenwärtigen Griffelkünstlern Nürnbergs am meisten und ich wüßte keinen, der so wenig wie er, auch weit außerhalb Nürnbergs Mauern, an Ansehen verliert. Und doch würde man auch seiner Art, seinem Können nicht gerecht, wenn man ihn ganz ohne Berücksichtigung des lokalen Milieus würdigen wollte.

Seine letzten Steinzeichnungen geben uns Veranlassung, wenigstens in aller Kürze auf sein Werk im Gebiete der Griffelkunst weitere Kreise aufmerksam zu machen. Längst schon sind ja des Künstlers Radierungen nach Werken der Maler anerkannt und geschätzt. Kühn hat bei diesen Arbeiten nicht nur eine Technik erreicht, die größte Anerkennung verdient, sondern er hat sich hierbei in die künstlerische Wiedergabe der gesehenen Natur durch andere so zu vertiefen gewußt, daß er als feinfühliger und rechtdenkender Künstler das Uebersetzen der Farben und Lichter und Töne in erster Linie anstrebte. Die große Folge seiner Radierungen nach den Werken anderer Meister nimmt in seinem Werke eine sehr zu beachtende Rolle ein. Das „Kopieren" hat ihn keineswegs unterdrückt, sondern ihn erst recht befähigt zur Wiedergabe des Eigenen. Wer das Fremde aber meisterlich zu übersetzen gewußt, der ist niemals ein Geringer. Wie leicht Ludwig Kühn nun als Malerradierer schafft, wie leicht es ihm wird, Licht und Luft der selbst festgehaltenen Landschaft wiederzugeben, offenbart die große Folge seiner Originalradierungen wie jedes einzelne Blatt. Man möchte freilich versucht sein, seine Radierungen nach Bildern anderer Meister gar nicht mit seinen eigenen Originalblättern zu vergleichen, weil jene meist im Atelier gemalte Bilder kopierten, diese Pleinair-

bilder oder -Skizzen darstellen; aber gerade die Wiedergabe der vollbelichteten Natur setzt doch eine Technik voraus, die auf ernstestem Studium, nicht bloßem Kopieren beruht. —

In Kühns Originalblättern herrscht die Landschaft, während seine Radierungen nach Werken anderer meist Porträts oder figürliche Bilder darstellen. Das ist bemerkenswert, weil hier wiederum hervortritt, wie Kühn eigene Persönlichkeit genug besitzt, wohl von anderen anderes zu lernen, aber doch anderes Eigenes zu geben.

Allerdings Kühns eigene Landschaften, die er in Aquarellen wie in Radierungen und jüngst in ganz vortrefflichen farbigen Steinzeichnungen wiedergibt, sind meist mehr typische Landschaftsbilder oder gar Porträtlandschaften als Stimmungsbilder der Gezeiten. Er schafft höchst reizvolle topographische Charakterbilder eines engeren geographischen Gebietes. Es ist jedenfalls selbst jenen seiner Originalblätter, auf denen Figürliches den Stimmungswert betont, ein gewisser Erinnerungswert eigen. Wer die und die Landschaft gesehen, die er mit dem Griffel oder der Nadel festgehalten, der wird, wenn er auf künstlerische Wiedergabe höheren Wert legt, Kühns Blätter lieber als alle andere erwerben.

Ludwig Kühn ist recht eigentlich der künstlerische Darsteller der weiteren Nürnberger Landschaft, hierin übertrifft er alle anderen.

Aber Kühn darf durchaus nicht als Künstler für fertig angesehen werden. Seine jüngsten Steinzeichnungen, von denen wir hier nur einige wiedergeben, zeigen allerdings den Meister schon der Technik — was er mit der Technik noch künstlerisch Freies zu leisten vermag, darf man hoch einschätzen. Wenn es ohnehin schon erfreulich ist, daß Kühn, trotz seiner Stellung als künstlerischer Direktor einer weitberühmten Nürnberger graphischen Anstalt, so viel Eigenes zu geben hat, so darf angenommen werden, Kühn möchte, von merkantilen, beengenden Fesseln losgelöst, Freieres schaffen können als bisher. So wenig auch unter einer erstaunlichen Produktivität seine Technik gelitten, dürfte gerade ein Virtuose wie er, Imponierendes zu schaffen berufen sein, wenn er völlig absähe von kleinlichem gegenständlichen Interesse am Bilde und da-

LUDWIG KÜHN — KALTER TAG

LUDWIG KÜHN SCHWÜLES WETTER

für etwas geben würde, was über Ort und Raum steht. Möchte ihn sein künstlerischer Genius noch dahin führen, wie ihn Glück und Erfolg bisher begleitete und ferner begleiten möge. E. W. BREDT

PERSONAL- UND ATELIER-NACHRICHTEN

STUTTGART. Professor Dr. H. WEIZSÄCKER, Direktor am STÄDEL'schen Kunstinstitut in Frankfurt a. M., ist an Stelle des in den Ruhestand tretenden Professors C. VON LEMCKE an die Stuttgarter Technische Hochschule berufen worden. [267]

HAAG. JOSEPH ISRAELS feierte am 27. Januar seinen 80. Geburtstag. [268]

BERLIN. Zu LUDWIG PASSINI'S Nachfolger im Senat der hiesigen Akademie der Künste ist von den Mitgliedern der Maler Professor FRANZ SKARBINA entsendet worden. Passinis lebensgroßes Porträt von der Meisterhand HUGO VOGEL'S, das dieser Künstler auf Wunsch der Mitglieder aus Anlaß des 70. Geburtstages der Akademie stiftete, ist den akademischen Sammlungen einverleibt worden.

ST. PETERSBURG. Am 15. Januar feierte man in St. Petersburg das achtzigjährige Geburtsfest WLADIMIR STASSOWS, der seit mehr als einem halben Jahrhundert für die nationale Richtung der bildenden Künste gewirkt und glänzende Erfolge erzielt hat. Wir müssen uns an dieser Stelle darauf beschränken, seine Verdienste hervorzuheben, die er sich um die bildenden Künste in Rußland erworben hat. Die lebenden Repräsentanten dieser Künste verehren ihn als ihren Bahnbrecher und Führer, denn er war es hauptsächlich, der die Bewegung veranlaßte und leitete, durch die sowohl Malerei, Skulptur und Architektur, wie auch die Musik in neue Bahnen geleitet wurden. Noch in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts waren — mit wenigen Ausnahmen — diese Künste dort gänzlich vom Auslande abhängig; an der Petersburger Akademie herrschte ausschließlich der klassische Stil. Da trat 1861 Stassow energisch auf und forderte, daß die russische Kunst national werden müsse. Und als dann 1863 eine Anzahl junger Künstler, die soeben ihre akademische Lehrzeit beendet hatten, sich weigerten, das von der Akademie aufgegebene Programm »Ein Festmahl in Walhalla« auszuführen, da zollte ihnen Stassow Beifall und bestärkte sie in ihrem Entschluß, der Akademie und damit der klassischen Richtung den Rücken zu kehren. Mit dem Exodus dieser dreizehn Kunstjünger beginnt die eigentliche nationale Richtung der russischen, bildenden Kunst — obwohl auch früher schon vereinzelte Versuche in dieser Richtung vorgekommen waren — und Stassow war es, der durch seine kunstschriftstellerische und kritische Tätigkeit dieser volkstümlichen Bewegung den Weg bahnte. — Seine von Antokolsky gemeißelte Marmorbüste wurde in der K. Oeffentlichen Bibliothek ausgestellt, seine gesammelten Werke von Freunden und Verehrern herausgegeben und im Jahre 1901

wurde er zum Ehrenmitglied der Kais. Akademie der Wissenschaften ernannt. Trotz seines hohen Alters ist Wladimir Stassow auch jetzt noch tätig und Rußlands Kunst und Wissenschaft dürfen noch wertvolle Leistungen von ihm erwarten. [260]

MÜNCHEN. *Münchener Künstler-Genossenschaft.* Nach erfolgter Ergänzungs-Wahl hat sich der Vorstand neu konstituiert und setzt sich für das Jahr 1904 zusammen wie folgt: Präsident: Karl Albert Baur, Maler; Stellvertreter des Präsidenten: Joseph von Kramer, K. Professor, Bildhauer: Schriftführer: Richard Groß, Maler; Stellvertreter des Schriftführers: Albert Schröder, Maler; Kassier: Franz Schmid-Breitenbach, Maler; Vorstandsmitglieder: Ludwig Dasio, Bildhauer; Wilhelm von Diez, Professor an der K. Akademie der bildenden Künste, Maler; Eugen Drollinger, K. Hofbaurat, Architekt; August Holmberg, K. Professor und Galeriedirektor, Maler; Joseph Michael Holzapfel, Kupferstecher; Hermann Knopf, Maler; Hugo Kotschenreiter, Maler; Heinrich Krefft, Architekt; Richard Scholz, Maler; Karl Seiler, K. Professor, Maler; Heinrich Waderé, Professor an der K. Kunstgewerbeschule, Bildhauer; Ludwig Willroider, K. Professor, Maler. [279]

MÜNCHEN. Dem Bildhauer ERWIN KURTZ und dem Maler ALOIS ERDTELT wurde der Titel eines k. Professors verliehen. [265]

BERLIN. Die beiden Stipendien aus der Adolf Ginsberg-Stiftung wurden pro 1904 den Malern ERNST GAEHTGENS aus Nauditen und JOHANNES HÄNSCH aus Berlin zugesprochen, diejenigen aus der Dr. Hermann Günther-Stiftung den Malern PAUL HÜCKSTÄDT aus Stralsund, PAUL HILDEBRANDT aus Tuchel, LEOPELD JÜLICH aus Berlin und dem Kupferstecher und Radierer LUDWIG SCHAEFER aus Berlin. [266]

JENA. Kunstmaler KUITHAN ist mit der Leitung des von der Karl Zeiß-Stiftung errichteten Institutes für Maler betraut worden.

WEIMAR. Prof. HANS OLDE erhielt den Auftrag, die junge Großherzogin von Sachsen zu malen.

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

BERLIN. *Ed. Schultes Kunstsalon* beginnt das neue Jahr mit einer höchst anregenden Ausstellung, deren Schwergewicht größere Kollektionen von GUSTAV SCHÖNLEBER, CARO-DELVAILLE, LA THANGUE und DÉSIRÉ LUCAS bilden und deren Wirkung einzelne Werke von MAURICE WAGEMANS, JULES LAGAE und COROT verstärken. Henry Caro-Delvaille ist den Besuchern des Pariser Salons keine neue Erscheinung mehr; in Deutschland hat er sich erst während des vorjährigen Sommers durch die Vorführung seiner ›Manicure‹ in der Ausstellung der Münchner Sezession bekannt gemacht. In Schultes Salon gibt er nun ein ausführlicheres Bild seiner Tätigkeit. Wenn dieses nun auch keine Ueberraschungen bietet, so erlebt man doch auch nicht die geringste Enttäuschung, obwohl die ›Manicure‹ hier ebenfalls des Künstlers beste Leistung vorstellt. Der Künstler fesselt nicht durch Temperament, sondern durch die enorme Sicherheit seines Könnens

LUDWIG KÜHN — STEIN BEI NÜRNBERG

Er ist kein großer Maler; seine Begabung liegt vielmehr auf der Seite der Zeichnung. Seine Bilder sind nicht koloristisch, sondern im wörtlichsten Sinne schwarz-weiß gedacht und die Komposition hat er, bewußt genug, auf die Linie gestellt. Dabei fehlt es freilich nicht an Aeußerungen eines aparten malerischen Geschmackes. Caro-Delvaille operiert, außer mit Weiß und Grau, mit einem zarten Rosa oder Violett, mit einem lichten Graugrün oder Gelbgrau und hebt das Weichliche solcher Kombinationen durch energische Anwendung von Schwarz in großen wirksamen Flächen sehr geschickt auf. Die beinahe ausschließliche Verwendung kalter Farbentöne gibt überdies seinen Bildern bei aller Noblesse etwas Nüchternes. Er ist hauptsächlich Porträtist, Frauenmaler mit einer deutlichen Vorliebe für das Kapriziöse, Pikante, Kätzchenhafte des weiblichen Charakters, mit viel Empfindung für elegante Toiletten; außerdem aber ein Meister in der Darstellung schöner Frauenhände. Diese Meisterschaft tritt leider häufig zu absichtlich auf. Die Wiedergabe schöner Hände ist auf dem Bilde der »Manicure« aufs Natürlichste motiviert, auf anderen Bildern aber müssen die Damen ihren Händen die ausgesuchtesten Stellungen geben, damit der Maler seine Kunst zeigen kann. So hat auf dem Bilde »Die Schönheit« die auf einem graugrünen Divan ausgestreckt liegende, weißgekleidete, übrigens nur in der Figur schöne Dame die eine Hand über den Kopf gelegt, so daß man diese ganz wahrnimmt, während sie mit der anderen sehr auffällig an ihrem Perlenhalsband spielt. Auf einem ähnlichen Bilde, das eine Dame in einem rosa Kleide, in einer schwarzen, mit weißen Paspeln eingefaßten Taille, auf einem nicht aufgedeckten Bett liegend darstellt, werden die ringgeschmückten Hände noch absichtsvoller gezeigt. Seiner eigenen Frau, die in einem höchst eleganten, unzweifelhaft aus der Rue de la Paix stammenden Sommerkleid — weiß, viel Volants mit schwarzer Einfassung, weißer Strohhut mit schwarzem Bande und zahllosen rosa Röschen — vor einer graugestreiften Wand erscheint, gibt der Maler zur Stütze einen Sonnenschirm in die Hand, damit man diese sieht. Ebenso der Großmutter im schwarzem Seidenkleide mit der bretonischen Spitzenhaube, die ihr rosagekleidetes zierliches Enkeltöchterchen an der Hand führt. Es ist wohl überhaupt zuviel Absicht und zu wenig Naivität in dieser Kunst; daher reißt sie nicht hin. Auf der anderen Seite bietet sie zuviel Kultur, zuviel gutes Handwerk, als daß man sie nicht bewundern müßte. Wenn man sich auch sagt, daß diese gebrochenen Farbentöne, diese großen Flächen Schwarz von japanischen Farbenholzschnitten, dieses Grau und Rosa von Velasquez stammen. Aber Caro-Delvaille kann sehr viel und die ungeheure Sicherheit, mit der er die schwierigsten Dinge macht, wirkt um so eindrucksvoller, als sie heute selten gefunden wird. Und so viel Akademisches in diesem Können auch stecken mag — der Künstler ist nicht unpersönlich. Mit wieviel eigenem Geschmack verwendet er die Linien des weiblichen Körpers und der Gewänder in beinahe ornamentalem Sinne. Und gibt er nicht auch einen eigenen Typus in diesem hypereleganten Weibe, das selbst mit seinen Mängeln kokettiert? Man darf vielleicht sagen, daß Caro-Delvaille sich im Format seiner Bilder vergreift. Eins seiner ersten Bilder: Die von hinten gesehene schwarzgekleidete, junge »Dienerin«, die mit einem Tablett voll Gläser vor einer prächtig gedeckten Tafel steht, wirkte darum so ausgezeichnet, weil es klein war. Die Porträts erscheinen im allgemeinen zu groß, und der Künstler sucht die aus der Größe resultierenden langweiligen Partien durch Einfügung von Stilleben, die er mit dem größten Geschmack malt, zu beseitigen, aber er geht manchmal, besonders in dem Bilde »Die Schönheit« darin zu weit. Nicht nur, daß hinter der liegenden Dame eine schwarzgekleidete Zofe erscheint, die ihr ein Frühstück präsentiert; vor ihrem Bett liegt auch eine graue dänische Dogge, die ein schwarzes Samthalsband und, daran festgesteckt, eine rosa Nelke trägt. Sehr viel besser wirkt das kleine Bildnis einer Dame, die in einem dunkelvioletten, mit Weiß gemusterten Kostüm mit einem chinesischen Rot an der Taille im Profil vor einer »weißen Tür« sitzt, oder jene entzückende junge Dame, die nackt mit hochgezogenen Beinen und aufgestütztem Kopf seitlich auf ihrem Bette liegt und einen Roman liest. Einzig bei der »Manicure« scheint das lebensgroße Format berechtigt. Und hier ist dem Künstler auch die Schilderung der Charaktere gelungen, bei dieser Alten im schwarzen Kleide, die mit der größten Gemütsruhe die Hand der jungen, auf ihrem Divan auf dem Bauche liegenden Dame behandelt, und bei dieser mageren wohlfrisierten Schönen in Weiß, die ein blasiertes Gesicht zeigt und in deren seltsam geschlitzten Augen doch allerlei Capricen und Wünsche lauern. Man braucht Caro-Delvaille für keinen großen Künstler zu halten; aber interessant ist er gewiß, und unter den Schilderern der modernen Frau nimmt er eine eigene Stellung ein. Von GUSTAV SCHÖNLEBER ist nichts Neues zu berichten, außer daß er in seinen Bildern vom Meere recht trocken geworden ist. Um so lebhafter aber muß anerkannt werden, daß er als Maler der deutschen, insbesondere der schwäbischen Landschaft noch immer in seiner Art ganz einzig dasteht. Bilder, wie den »Frühling in Dinkelsbühl« mit den Erlen, die zierlich und stumpfgrün um einen Weiher stehen, hinter dem hohe schwarzrote Dächer aufragen, oder den »Pfingstmorgen« mit dem Dörfchen im Tal, mit dem in zierlichen Windungen dahinziehenden Fluß, mit den Feldern an den Abhängen und dem im Dunst verschwindenden Hügelsaum, oder die verträumte Lieblichkeit eines Frühlingstages im »ersten Grün« wird ihm niemand mit dieser Liebe, mit diesem Gefühl bei aller Rücksicht auf die Wahrheit nachmalen. Auch in der Wiedergabe alter Städtchen mit Fachwerkhäusern, roten spitzen Dächern und ragenden Türmen, mit Mauern, die sich aus sprödem Grün an Hügeln aufrecken und wofür hier die farbige Zeichnung »Sersheim« ein schönes Beispiel abgibt, tut es ihm keiner gleich. Weitere vorzügliche Leistungen von ihm sind noch die »Mühle im Tal« und das »Im Schutz der Dünen« liegende, von der Abendsonne sanft angestrahlte belgische Fischerdörfchen Ein hervorragender Landschafter in einer anderen Richtung ist der Engländer HENRY HERBERT LA THANGUE, der die Motive für seine Bilder in der Provence sucht. Er gehört auch der Art seiner Malerei nach eher zur französischen Kunst als zur englischen. Nur hier und da bemerkt man die in England beliebten rosabraunen Töne oder eine sentimentale Staffage. La Thangue malt mit Vorliebe den Sonnenglanz über hügeligen, winddurchwehten Weiden, wo der Ginster blüht und Ziegen gehütet werden. Das schönste seiner hier vorhandenen Bilder »Frühling in der Provence« zeigt einen mit Steinen eingefaßten Teich, den eine graugrüne Vegetation umgibt und auf dessen hoher hinterer Böschung ein paar Ziegen grasen. Ein kleines Mädchen in hellen Kleidern, mit zwei grünen Krügen ist zum Wasserschöpfen gekommen und bückt sich eben, den einen davon zu füllen. Das heiterste wärmste Licht umspielt die Scene. Sehr fein und wahr ist die Farbe, die Malerei flächig und luftig

LUDWIG KÜHN SCHLOSS RABENECK

und die schwierige Perspektive sehr geschickt herausgebracht. Ganz ausgezeichnet ist ferner eine Wiese mit jungen Gänsen, die von den Alten spazieren geführt werden; sodann das kleine Porträt einer »Provençalin«, die mit einer roten Schürze über einem rosa Kleid im Grünen steht. Von ausgezeichneter malerischer Qualität ist auch das »Bauernhaus in der Provence« mit den in der Sonne weidenden Ziegen. In dem Bilde »Im südlichen Hügellande« versucht der Künstler die schwüle Glut eines Sommerabends zu schildern. Die dunstige Atmosphäre ist von der untergehenden Sonne mit warmem Licht erfüllt. Ein paar Kühe trotten über einen Feldweg langsam heimwärts. Der junge Hirt steht daneben in einem Gebüsch und bläst seine Schalmei. Wenn Bastien-Lepage den Triumph der impressionistischen Malerei erlebt hätte, würde er vielleicht zu ähnlichen Resultaten gelangt sein, wie dieser englische Künstler. Sehr merkwürdig wirken gegenüber solchen unbefangenen Naturschilderungen die Arbeiten des Pariser Malers DÉSIRÉ LUCAS. Man glaubt zunächst vor einer Kollektion alter Niederländer zu stehen, meint Bilder von Rembrandt, Pieter de Hoogh, Brouwer, Ostade und Teniers zu erblicken. Erst bei näherer Betrachtung entpuppt sich der ménage du Menuisier als ein bretonisches Interieur mit einer Fischerfamilie, der Pieter de Hoogh als eine normännische »Bäuerin am Butterfaß«, zeigen sich alle diese in einen sanften Goldton gebadeten Bilder als jetzt entstandene Schöpfungen. Bei aller Anerkennung für die schönen Gaben von Lucas muß man diese Leistungen doch ablehnen aus denselben Gründen, wegen deren man die falschen Rembrandt, Gainsborough, Velasquez bekannter Porträtmaler für minderwertig erklärt. Das ist nicht der Geist der alten großen Kunst, sondern nur ihr zufälliges Aeußere. Der Maler appelliert nicht an lebendige Empfindungen, sondern an unsern Respekt vor den großen Meistern der Vergangenheit. Er will nichts Eigenes wagen, er will von den Erfolgen anderer leben. So gut einiges ist, etwa die Mutter, die, aus einem dunklen Tor tretend, ihr Kind »die ersten Schritte« machen läßt — sobald man sich klar wird, daß die Sonne da auf dem Bilde nicht die Sonne ist, wie wir sie heut sehen, kann man keinen Respekt vor dieser Kunst haben, die nicht Anschauung bietet, sondern Nachahmung. Da mag man sich eher für MAURICE WAGEMANS erwärmen, der von Velasquez inspiriert ist, und dessen Bilder doch nicht darüber täuschen, daß sie in der Gegenwart enstanden sind. Seine Schilderungen aus Spanien zeigen Härten der Farbe, aber er hat da ein paar Brüsseler Originale gemalt, einen alten Spießbürger und ein verwachsenes Männchen, das einen zu großen Paletot trägt und mit seinem mächtigen kahlen Schädel und sorgfältig zurechtgemachten Gesicht wie ein heruntergekommener Schauspieler oder wenigstens wie ein verkanntes Genie aussieht. Das ist gute, gesunde, breite Malerei und treffliche Charakterisierung. Dieser »Alte Radar« hat sogar etwas von der Monumentalität, die man an Velasquez' Zwergen bewundert. Und mit welchem geringen Aufwand von Mitteln beweist der selige CAMILLE COROT in seiner »alten Brücke«, daß in den Landschaften von Lucas jede Farbe, jeder Ton unwahr ist! Ein wenig Grau, ein wenig Grün und die ganze Natur leuchtet in Wahrheit und Schönheit von Corots Leinwand. Die Ausstellung beherbergt eine Menge schottischer und englischer Bilder, unter denen jedoch nur ein Knabenbildnis von JAMES RIDDEL und eine Heimkehr vom Felde von GEORGE CLAUSEN Beachtung verdienen. Von dem Schweizer ALEXANDER PERRIER sieht man einen im strahlenden Licht des Hochgebirges schimmernden »Bergsee« in Segantinischer Malweise, dem gewisse Vorzüge nicht abzusprechen sind. Die Leistungen von JEANNIOT

bleiben weit hinter denen Reczniceks zurück, und der Holländer JAN HOYNCK VAN PAPENDRECHT wird in seinen Aquarellstudien von preußischen Gardetruppen selbst von den schwächsten Berliner Stiefelmalern noch mit Glanz geschlagen. Einen höchst angenehmen Eindruck aber hinterläßt, wie immer, JULES LAGAE, der neben der bekannten Büste Schönlebers und der älteren Mamorbüste des »Mannes mit der Mütze« einen prachtvollen, großgesehenen bronzenen »Vlämischen Stier« und einen Mädchenkopf ausstellt. Die Kopfhaltung und der Augenaufschlag dieses Mädchens erinnert an die von Greuze gemalten schmachtenden Schönen, aber hier ist nicht die Spur von Süßigkeit, sondern die Darstellung eines Charakters wurde mit den edelsten künstlerischen Mitteln erreicht. Alle Berliner Hofbildhauer zusammen könnten von diesen schönen und in ihrer Güte so bescheidenen Arbeiten Lagaes lernen. HANS ROSENHAGEN [280]

STUTTGART. Eine große Ausstellung von Werken französischer Impressionisten sowie der Berliner MAX LIEBERMANN und MAX SLEVOGT, veranstaltet von Paul Cassirer, Berlin im Museum der bildenden Künste, das ist für uns Stuttgarter das wichtigste künstlerische Ereignis dieses Winters. Freilich, von den Maßgebenden soll dieses Ereignis etwas als feindliche Invasion betrachtet worden sein; andere denken anders und freuen sich der starken künstlerischen Anregung, wie sie von diesen E. Manet, Cl. Monet, C. Pissarro u. a. m. ausgeht. Wenn nun einer der genannten Berliner Herren uns gegenüber meinte: daß diese Ausstellung für Stuttgart doch etwas ganz Neues bedeuten müsse, so ist das ein kleiner Irrtum. Die Ausstellung französischer Kunstwerke, Frühjahr 1901, brachte schon damals ein ganzes Kabinett voll der neuesten Monets, Pissarros, Sisleys, Renoirs u. a. m., und es war damals, als ob man in das Innere einer von Sonnenstrahlen erleuchteten Perlmutterschale eintreten würde. Was aber die heutige Ausstellung bei weitem interessanter macht, das ist, daß sie eine Reihe älterer hochbedeutender Werke enthält, die man von diesen »*Glühwürmern*« in der Kunst wirklich nicht voraussetzen konnte, von diesen Luministen, die heute hinauslaufen in Gottes schöne Natur, um gleich den Kindern Sonnenstrahlen einzufangen. Da ist Proteus-MONET mit seinem Damenporträt »Camille« aus dem Jahre 1866, dessen grandiose Noblesse, so namentlich in der Malerei dieses schwarz-grünen Kleides, auch neben einem Velazquez Recht behalten würde und das in der Klarheit und Feinheit seiner Zeichnung, in der Logik seiner Malerei, die jede Ueberschneidung, jede Kleiderfalte klarstellt, einen merkwürdigen Protest bedeutet gegen die alles auflösende Herrschaft des Kolorismus. Des weiteren ist Monet mit seinem »Dejeuner« (besser Picknick genannt) vertreten, ebenfalls aus dem Jahre 1866 stammend und von prachtvoller Malerei, tief wie der Klang einer schönen Altstimme, voll Waldeszauber, Waldesduster, durchflimmert von einzelnen durch die Blätter sich stehlenden Lichtstrahlen und ewig jung, wie nur echte Kunst jung bleiben kann. Aber Monet genügte die tiefe dunkle Pracht seiner Sonne nicht mehr; er wollte nicht mehr singen, er wollte schreien in schrillen, grellen Tönen und er malte sein »Vetheuil« (1901) mit all seinem Gefunkel, das uns in die Augen beißt, uns die Augen übergehen läßt, gleich jenem König von Thule. Das Rastlose, Nervöse unserer Zeit treibt auch ihn vorwärts. Nach der Kunst das — Experiment; vielleicht wird aus dem Experimentieren wieder der Künstler, aus dem Analytiker der Synthetiker, der all die gewonnenen Schätze an Licht und Farbe umzumünzen versteht in große Anschauung und gesunde künstlerische Technik. Muther ist nicht der einzige, der in einer gemeinsamen größeren Kollektivausstellung dieser Luministen das Zurücktreten der künstlerischen Persönlichkeiten mit Erstaunen konstatiert hat. *Das Experiment hat diese Künstler nivelliert.* Von MANET fehlen die Werke seines farbigen Impressionismus; sein »Chasseur de lion« aus dem Jahre 1880 ist »Ateliermalerei« und sein Porträt de Z. Astruc ist nur in Form und Ausdruck impressionistisch, in der Farbe altspanisch. Auch PISSARRO dürfte manches von seinem Besten drangegeben haben, als er von der Kunst zum Experiment überging, das beweisen seine ehrlichen, innigen, aus der Schönheitsfreude an der Natur herausgeschaffenen Bilder aus dem Jahre 1872. Sie sind weit sympathischer als sein grellgrüner »Gärtner« in unserer Staatsgalerie. Ein »Tanzsaal« von L. SIMON wirkt neben dem »Dejeuner« recht brandig; außer diesem wären noch die Namen A. SISLEY †, A. RENOIR, H. G. DEGAS, J. F. RAFAELLI, TOULOUSE LAUTREC †, COTTET, MARY CASATT, ANDRI zu nennen, die nicht alle vollwertig vertreten sind. Eine Schneelandschaft von THAULOW bedeutet in dieser Umgebung nur »Kunstvereinsmalerei«. — Ueber MAX LIEBERMANN ist hier erst vor kurzem von H. Rosenhagen eingehend berichtet worden, was wir nicht alles unterschreiben würden. Ganz besonders haben uns seine »Kartoffelarbeiter« aus dem Jahre 1876 gefallen in ihrer gesunden Kraft und der ausdrucksvollen, in ihren braunen Tönen etwas an Courbet gemahnenden Landschaft. Dagegen bedeutet für uns sein »Schweinemarkt« (1900) die Malerei eines Mannes, der farbiger sein und sehen will, als die Natur ihm verliehen. Weit besser ist in ihrer koloristischen Erscheinung die »Papageienallee« (1902), und ehrlich, grundehrlich das Porträt von Louis Corinth. Auch die Art, wie Liebermann Bewegungen von Pferden u. dergl. zu beobachten weiß, ist meisterhaft. Das solide Fundament im Formenstudium verleugnet sich eben doch nie. — Als Kolorist aber neben Monet und Manet auszustellen ist für viele Deutsche gefährlich. Recht deutlich war das in der deutschen Abteilung der Pariser Weltausstellung, 1900, zu bemerken, die in diesem Ensemble einfach als »*Malerei aus zweiter Hand*« erschien. — MAX SLEVOGT ist den Stuttgartern ein homo novus, trotzdem seine Scheherezade auch hier schon ausgestellt war. Er erregt großes Aufsehen. Dazu kommt, daß durch ein gleichzeitiges Gastspiel von d'Andrade an der hiesigen Hofoper den Stuttgartern Gelegenheit geboten ist, den berühmten Sänger mit den beiden Porträts zu vergleichen, die Slevogt ausgestellt hat. Und der Vergleich hält stand; etwas von dem Duft, der gleich Orangenblüten Mozarts Musik zu entströmen scheint, hat auch der Maler seinem lichten, berauschenden Kolorit einzuhauchen verstanden. Und die lebensprühende Malerei der Impression entspricht dem feurigen Temperament des Portugiesen. Mitunter bizarr und doch von starker persönlicher Eigenart in der phantastischen Erfindung ist sein Triptychon »Der verlorene Sohn«. Das ist nicht leichthin erfunden; eine gewisse geistige Energie, ein gewisses Grübeln ist unverkennbar; auch die malerische Technik zeugt davon. Eine solch groteske Gestalt, wie diesen heimkehrenden Sohn vergißt man so leicht nicht wieder. Ein Stillleben, »Schneehühner«, ist ein ganz fabelhaftes Stück Malerei; anderes wiederum, so manche Landschaftsstudien, steht weniger hoch. Man kann gespannt sein, wie dieser ehemalige Diezschüler sich

noch weiter entwickeln wird, und ob auch für ihn einmal die Zeit kommt, da er sich auf sein großes Formtalent, das seine Mitschüler aus jener Zeit ganz besonders schätzten, wieder besinnen wird.
H. TAFEL [227]

STUTTGART. Das Museum der bildenden Künste ist zu einem Mekka für alle Kunstfreunde geworden. Neben der von Cassirer, Berlin, veranstalteten Impressionistenausstellung beherbergt es nun auch eine ungemein reichhaltige und bedeutende Ausstellung von modernen Originalradierungen, die der Vorstand des Kupferstichkabinetts, Herr Prof. Kräutle, zusammengestellt hat. Mit wenigen Ausnahmen, so Fortuny, dürften diese Blätter in den letzten zwanzig Jahren entstanden sein; auch die Menzelschen Blätter in ihrer fast zur Schärfe und Bitterkeit sich steigernden Charakteristik stammen aus den Jahren 1886 und 1895. Von dem erstaunlichen Aufschwung, den die Originalradierung in den letzten Jahren genommen, gibt diese Ausstellung ein ganz prachtvolles, imponierendes Bild. Und dieses Gesamtbild zeichnet sich durch eine schöne übersichtliche Anordnung aus, so daß auch derjenige, der aus irgend einem Grunde Stuttgart berühren muß, die Mühe des Besuches derselben nicht bereuen wird. MENZEL, FORTUNY, LEIBL und ANDERS ZORN, diese vier starken Künstlerindividualitäten sind reich vertreten und jeder von den vieren scheint ohne viel Suchen, gleichsam von selbst, auch mit der Radiernadel in der Hand den eigenartigen persönlichen Ausdruck gefunden zu haben. Jeder radiert wie er malt. So Anders Zorn, dieser brillante Virtuose der Malerei, so leicht und frei von aller Erdenschwere mühseligen Schaffens, in dem zarten berauschenden Duft seiner Farben, eine Art Pierre Loti der Malerei. Und ein brillanter Virtuose auch in der Radierung; alles wie hingehauen in einem wilden Augenblick, mächtige Striche gezogen von oben bis unten und alles umflossen von Licht, eine scheinbar roh zugehauene Charakteristik und doch alles voll Feinheit und Noblesse. Auch STAUFFER-Bern, OTTO GREINER, M. LIEBERMANN, all die Dresdner und Berliner, der Königsberger H. WOLFF und seine Kunst voll technischen Raffinements, fehlen nicht; manche freilich, so einige Berliner, machen mit ihrer Aquatintamanier dem mechanischen Lichtdruck bedenkliche Konkurrenz. KÄTHE KOLLWITZ mit ihrem grausigen »Tanz um die Guillotine« und ihrem »Weberaufstand«, Blätter aus denen Zorn und Wildheit sprüht, der tiefe samtartige Glanz der Leda-Kompositionen des Berliners C. F. v. SCHENNIS, vor allem aber die Engländer HALL, HADEN, CAMERON, WHISTLER sind unter dem vielen besonders hervorzuheben. Letztere, die Erben einer großen Tradition, sind jedenfalls die bedeutendsten Landschaftler der Ausstellung. Neben Weimar, Karlsruhe, München, Düsseldorf kann Stuttgart gar wohl bestehen und zwar wäre hier die starke künstlerische Eigenart von H. SEUFFERHELD an erster Stelle zu nennen. Auch Graf KALCKREUTH ist mit manchem stimmungsvollen Werk vertreten, ebenso HOLLENBERG, PANKOK, GRETHE, LEO BAUER, ECKENER, GABLER, HUGO u. a. m. H. T. [253]

FRANKFURT a. M. Die Saison der periodischen Ausstellungen ist auf ihrer Höhe angelangt, immer neue Eindrücke wechseln in den Sälen der Kunsthandlungen miteinander ab. Als eine höchst sympathische Erscheinung unter den vielen, die da kamen und gingen, hat sich mit einer Ausstellung von zwanzig Gemälden ADOLF HÖLZEL aus Dachau bei dem Frankfurter Publikum eingeführt. Die diskreten, fein abgewogenen Farbenwerte der Dachauer Schule, zu deren angesehensten Vertretern Hölzel gehört, erzeugten in dem ganz von seinen Bildern eingenommenen Raume von Hermes' Kunstsalon ein überaus stimmungsvolles Ensemble. Neben die mehr in dekorativem Sinne gedachten größeren Figurenbilder, Frauen, die zur Kirche wandern u. a. m., die in großen, klar verteilten Massen Licht und Dunkel scheiden und mit einer anspruchslosen, aber fein abgewogenen Farbengebung in Einklang setzen, trat eine Reihe von Landschaftsbildern, die in ihrer mannigfaltigen Ausgestaltung zugleich die technische Vielseitigkeit des Künstlers erkennen ließen. Leicht und duftig skizzierte Waldlandschaften, wie beispielsweise ein »Vorfrühling« benanntes Bild, wechselten mit sorgfältig ausgeführten, in der vollen Gründlichkeit des Naturstudiums gegebenen Scenerien, unter denen uns ein Getreidefeld nach der Ernte mit den aufgehäuften Garben, und das Bild einer malerisch gelegenen Hütte oder Scheune besonders ins Auge fielen. Ein gediegenes Detailstudium zeigte ebenso die Halbfigur einer Dachauer Bäuerin, die man auch in der Schule eines Löfftz nicht besser gemacht finden könnte. Wir hoffen, den von einem ernsten und gehaltvollen Streben getragenen Werken dieses Künstlers von nun an häufiger in unseren Ausstellungen zu begegnen, zumal nachdem einem Teil der Frankfurter Kunstfreunde durch die Vorträge des Städelschen Museumsvereins Gelegenheit gegeben gewesen ist, ihren Autor in Person auch als Lehrer und Redner kennen zu lernen. Der erste der von der genannten Vereinigung in diesem Winter veranstalteten Vorträge wurde von Adolf Hölzel gehalten, und zwar über das Thema »Natur und Bild«. Ausgehend von einer geschichtlichen Darlegung, wie man in älterer und neuerer Zeit das Problem der malerischen Erscheinung und ihre Wiedergabe in der Flächenprojektion des Bildes zu bewältigen gesucht hat, lenkte der Vortragende am Schlusse auch auf die Bestrebungen der heutigen Zeit ein, deren malerische Ausdrucksmittel teils auf ihre altmeisterlichen Vorbilder zurückgeführt, teils aber auch in ihrer selbständigen Bedeutung, soweit sie positive neue Errungenschaften sind, ins Licht gestellt wurden. Ein zahlreich versammeltes Publikum belohnte die ungewöhnlich anregenden und wohldurchdachten Auseinandersetzungen mit lebhaftem Beifall. — Zur Erinnerung an LUDWIG RICHTER's hundertjährigen Geburtstag hat das *Städelsche Kunstinstitut* eine Ausstellung seiner Werke veranstaltet, die in zwei einander ablösenden Folgen im Oktober v. J. eine Uebersicht über die Tätigkeit des Künstlers in den verschiedenen Gebieten der reproduzierenden Technik bot, und vom November an die sämtlichen Zeichnungen und Aquarelle des Meisters vereinigte, die in Frankfurter Privatbesitz vorhanden sind, darunter 45 Nummern, die auf der Dresdener Jubiläumsausstellung des Jahres 1903 nicht zu sehen gewesen sind. Die angesehensten einheimischen Sammlungen, so die von Dr. E. LUCIUS, A. de RIDDER, C. BINDING u. a. m. hatten dafür Blätter von auserlesener Qualität beigesteuert. Ein besonderes Interesse verlieh der zweiten Serie eine Sammlung von Werken aus LUDWIG RICHTER's Schule, die der bekannte Freund und Schüler des Künstlers, Herr J. F. HOFF in Frankfurt, der Verfasser des »Catalogue raisonné« von Richters Werken, aus seinem Besitz geliehen hatte. Hier war es ein überaus interessantes Schauspiel, zu sehen, wie der belebende Geist des Meisters sich je nach Temperament und Begabung seiner Nachfolger in der mannigfaltigsten Weise wiedergespiegelt zeigte und das in einer ganzen Reihe künstlerischer Charaktere, die sich selbständige Bedeutung erworben haben. Wir nennen unter diesen den Kupferstecher

FRIEDRICH in Dresden, die Maler MOHN und OEHME ebenda, und SCHUSTER in München, vor allem aber den ausgezeichneten Landschaftsmaler HEINRICH DREBER, der später in Rom mit Böcklin in enge persönliche Beziehung trat und so gewissermaßen ein geistiges Bindeglied zwischen zwei Häuptern der älteren und der jüngeren deutschen Romantik darstellt. [254]

FRANKFURT a. M. Die offizielle Sonderausstellung der Wiener Sezession im Kunstverein ist von den Herren Prof. Jos. Olbrich und Carl Moll als Delegierten der Wiener Sezession arrangiert und enthält Werke der bedeutendsten Wiener Künstler, soweit sie der genannten Vereinigung angehören. Teils mit Kollektionen, teils mit Einzelwerken sind vertreten FERD. ANDRI, JOS. ENGELHART, HYNAIS, JETTMAR, JOH. V. KRAEMER, CARL MOLL, FEL. FRHR. V. MYRBACH, ORLIK, SCHMUTZER und viele andere. Von dem greisen Altmeister RUDOLF VON ALT sieht man Arbeiten aus seiner frühesten Zeit von 1829 bis 1902; unter den auswärtigen Mitgliedern der Wiener Sezession fällt besonders JOS. OLBRICH-Darmstadt auf, der unter anderem seine neueste, viel besprochene Arbeit, den für den Großherzog von Hessen bestimmten Prunkteppich zur Ausstellung gebracht hat.

BERLIN. Die Ausstellungskommission für die diesjährige große Berliner Kunstausstellung hat sich den geltenden Satzungen entsprechend konstituiert und zu ihrem ersten Vorsitzenden den Orientmaler Professor ERNST KOERNER erwählt, der die großen Berliner Kunstausstellungen bereits wiederholt geleitet hat. Zu seinem Stellvertreter ward Professor WERNER SCHUCH bestimmt. Das Ausstellungsgebäude, das im vorigen Jahre bereits eine bessere Einteilung gewann, wird wiederum teilweise umgebaut. Eine Verschönerung des fiskalischen Ausstellungsplatzes liegt in dem Restaurationsneubau, der auch im Winter Räume zu kleineren Ausstellungen und Säle zu Musikaufführungen erhalten wird. — War das Niveau der beiden letzten Ausstellungen dank der zielbewußten Leitung des Geschichtsmalers Professors ARTHUR KAMPF, der von den übrigen Mitgliedern der Ausstellungskommission tatkräftig unterstützt wurde, ein ziemlich hohes geworden, so läßt auch die Zusammensetzung der diesjährigen Leitung hoffen, daß die kommende Ausstellung ihren Vorgängern nicht nachstehen wird. Dem Vernehmen nach wird in diesem Jahre der Pflege heimischer Kunst mehr Fürsorge zugewandt werden. — Das finanzielle Ergebnis der vorjährigen Ausstellung ist als ein sehr gutes zu bezeichnen. R- [264]

WEIMAR. Im Großherzogl. Museum für Kunst und Kunstgewerbe ist eine Ausstellung von Werken speziell Weimarer Künstler eröffnet worden.

KÖNIGSBERG i. Pr. Im Teichertschen Kunstsalon haben die Königsberger Künstler eine ständige Kunstausstellung eröffnet, die Zeugnis von dem Aufschwung ablegt, den das hiesige Kunstleben seit LUDWIG DETTMANN's Hierherberufung genommen hat. Von den besonders hervorragenden Werken dieser Ausstellung nennen wir ein »Familienbild« von OTTO HEICHERT, einen »Sonnenuntergang« von LUDWIG DETTMANN, dann Arbeiten von JERNBERG, WEDEL und GRAU. [276]

DÜSSELDORF. Auf der nächstjährigen internationalen Kunstausstellung in Düsseldorf soll das ganze Werk ADOLF MENZEL's, soweit es erreichbar ist, zur Ausstellung gelangen. [275]

ELBERFELD. Im Städtischen Museum befindet sich seit 15. Januar eine Hans von Marées-Ausstellung, für welche die an MARÉES' so reiche Schleißheimer Galerie eine Anzahl Bilder zur Verfügung stellte. Neben Werken von MARÉES finden sich u. a. auch solche von A. VOLKMANN, LOUIS TOUAILLON, PIDOLL, L. VON HOFMANN. [273]

PLAUEN. Den Schluß der diesjährigen Ausstellung im Kunstverein bildete eine sehr gut beschickte Ausstellung des Malers ALBERT STAGURA; zwei seiner besten Werke kamen zum Ankauf für die Verlosung. [270]

MAINZ. Die Städtische Gemäldegalerie erwarb von Professor Conrad Sutter die beiden Gemälde »Am stillen Bach« und »Kartoffelschälerin«. [277]

MÜNCHEN. Die Kunsthandlung D. HEINEMANN hat am 3. Januar ihre neue am Maximiliansplatz gelegene Galerie mit einer Ausstellung von Werken Münchener Künstler eröffnet; wir kommen hierauf noch in unserer nächsten Nummer zurück. [271]

BERLIN. Die Münchener Sezession eröffnete am 10. Januar im Künstlerhause in Berlin eine Ausstellung, für welche ihr alle Räume des Hauses zur Verfügung gestellt worden sind. [274]

BASEL. Wir haben zunächst einiges nachzuholen. Im September und Oktober hat auch Basel — in seinem gut geleiteten Gewerbemuseum (Direktor Eduard Spieß) — eine *Ludwig Richter-Ausstellung* gehabt, die dank den Beiträgen eines energischen Sammlers (Dr. Th. Engelmann) eine außerordentlich reiche gewesen ist. Sie hat, nach dem Urteile von Kennern, die Dresdener Ausstellung an Reichhaltigkeit — namentlich in Bezug auf Original-Blätter und Bilder — übertroffen. Sie war auch ausgezeichnet arrangiert, ohne dekorativen Klimbim, dafür im Sachlichen tadellos.

Dann sahen wir in der Kunsthalle eine Kollektivausstellung der Münchner »*Scholle*«. Die Hauptwerke der Vereinigung waren da und wurden, wenn auch nicht vom großen Publikum, so doch von den Kunstfreunden verstanden und von der Presse gebührend gewürdigt. Besonderen Beifall fanden E. ERLER's »Garten einer alten Dame«, ROB. WEISE's »Dame mit Windspiel«, W. GEORGI's »Mittagsstunde« und »Saure Wochen, frohe Feste«, ADOLF MÜNZER's »Gartenfest«, LEO PUTZ' »In der Laube« und MAX EICHLER's »Wer hat dich, du schöner Wald«. Zu PUTZ' »Moorgespenst« und FRITZ ERLER's »Pest« vermochten allerdings nur wenige ein Verhältnis zu finden; aber dankbar war man für die als Ganzes schön geschlossene Darbietung doch.

Der Dezember brachte den Beginn der »*Weihnachtsausstellung baslerischer Künstler*«. Sie zeigte nicht nur quantitativ, sondern recht eigentlich qualitativ, daß Basel ein sehr gut entwickeltes Kunstleben hat. An Leistungen im Porträtfach ragten hervor FRITZ BURGER's in Berlin mit der goldenen Medaille prämiierte Bilder »Der weiße Lehnstuhl« und »Selbstporträt«, sodann drei Bilder von HEINRICH ALTHERR, von denen eines »Mein Freund«, eine tiefgefaßte, prächtig modellierte, in eine stimmungsvolle Landschaft gestellte nachdenkliche Männerfigur, ins städtische Museum angekauft worden ist. — Als eine Künstlerin von bedeutendem Talent erwies sich mit groß gesehenen, formal und farbig trefflich

verstandenen Bildnissen ESTHER MENGOLD. Auch WILHELM BALMER, AUGUSTA ROSSMANN, HANS GARNJOBST und EMIL BEURMANN hatten gute Porträts ausgestellt. — Im Landschaftsfache interessierten in erster Linie einfache, großstilisierte, farbig und formal außerordentlich wirksame Marinen von CARL BURCKHARDT, einem der talentvollsten jungen Basler, der, ursprünglich Knirr-Schüler, sich in Rom aufhält und dort bildhauerisch tätig ist, nun aber plötzlich wieder mit diesen räumlich enorm sicheren, koloristisch und linear machtvollen Seestücken überraschte. Das Meer malt mit ruhiger Erkenntnis, in schöner Lebendigkeit und Wahrheit W. DEGOUMOIS. Einen stilistisch interessant behandelten »Rhein bei Laufenburg« hatte BURKHARD MANGOLD ausgestellt, der auch in einigen vorzüglichen »Baselbieter Posamentern« Heimatkunst bester Art zu bieten wußte. Eine farbige Steinzeichnung Mangolds »Das Basler Rathaus« ist eine der besten schweizerischen Leistungen auf dem Gebiete der Autolithographie. — Den Jura malt ebenso einfach wie sicher EMIL SCHILL, den Bodensee gibt in feinen, zitternden Tönen FRITZ VÖLLMY, und in poesievollen, weichen, aber doch nie süßlichen Naturausschnitten exzelliert C. TH. MEYER-BASEL. OTTO MÄHLY, GOTTFR. HERZIG und MAX BURI sind ebenfalls Landschafter von schätzenswerter Eigenart. — Landschaftliche Steinzeichnungen von guten malerischen Qualitäten boten die Thomaschülerin MARIA LA ROCHE und die sehr schlicht empfindende GERTRUD DIETSCHY. — Plastik gab Frau SOPHIE BURGER-HARTMANN in einer prächtig einfachen, vorzüglich charakterisierenden kleinen Halbfigur von Prof. H. Wölfflin (Berlin), einem reizenden Kleinkinderköpfchen und in zwei Damenstatuetten von flotter Haltung und Lebendigkeit (Straßenfigur und »Bostonvalse«).

NEUE KUNSTLITERATUR

Die IX. Jahresmappe des Karlsruher Vereins für Originalradierung, herausgegeben von der Kunstdruckerei des Künstlerbundes, liefert wiederum den vollgültigen Beweis, in welch erfreulichem Fortschritt obiger Verein stetig begriffen ist. Der Vorstand desselben, unser HANS THOMA, hat ein »Schlafendes Kind« beigesteuert, das, wie seine beiden Blätter der achten Jahresmappe, deren Besprechung wir hiebei nachholend mit verbinden, nämlich: »Weiblicher Kopf« und »Faun und Nymphe« in der Schärfe und Korrektheit der Zeichnung an Hans Holbein erinnert, wobei der Meister natürlich in dem letztgenannten entzückenden mythologischen Idyll seinen köstlichen Humor voll entfaltet. WALTER CONZ, der Vorstand der Radierklasse an der hiesigen Akademie, zeigt sich in dem prächtigen, wunderbar fein gestimmten Schabkunstblatte »Mondnacht« als ein virtuoser, selbständiger Beherrscher seines Faches, während er sich in den »Mähern« des vorigen Jahrganges, bei aller Feinheit der Wiedergabe, doch mehr an seinen früheren Lehrer, Graf v. Kalckreuth, anschließt. Ebenfalls in beiden Mappen vertreten sind der Thomaschüler HERMANN DAUR mit den stimmungsvollen, charakteristischen Radierungen »Am Meeresstrand« und »Hünengrab«, der Stuttgarter FRITZ HOLLENBERG mit dem, offenbar von Poetzelberger inspirierten, technisch sehr hervorragenden »Dorf am Fluß« und den »Bäumen am Hügel«, E. R. WEISS mit dem in flotter Holzschnittmanier gehaltenen »Bauer mit Hacke«, und dem unscheinbaren »Frauen über einen Platz gehend«, sowie der hochbegabte ALBERT HAUEISEN, der in seinem geistreich-flott behandelten »Bauer im Feld sitzend«, sowie den delikat und intim durchgebildeten »Fischern« zwei ganz köstliche, hervorragende Blätter geliefert hat. Sonst sind aus der diesjährigen Mappe noch rühmlichst hervorzuheben: ADOLF SCHINNERER mit einem großen, kraftvoll radierten Blatt aus seinem hochinteressanten, kürzlich erschienenen »Simsoncyklus« und einem, in Rembrandtscher Genialität nachgefühlten »Ruhendes Mädchen«, der Thomaschüler HELLMUTH EICHRODT mit einem recht guten »Spaziergang« und LEIBER mit zwei fein empfundenen und subtil durchgeführten »Schneelandschaften«. Aus der vorjährigen Mappe erwähnen wir schließlich noch den Thomaschüler KARL HOFER mit einer effektvoll durchgebildeten »Gartenpartie«, MAX ROMAN mit einer, ein wenig konventionellen italienischen Landschaft, und Professor HANS VON VOLKMANN mit einem, in größter Feinheit wiedergegebenen »Märztag«, einem der schönsten Blätter des hochbegabten Landschafters.

Arnold Böcklin. Nach den Erinnerungen seiner Zürcher Freunde. Von Adolf Frey (Professor für Literaturgeschichte an der Universität Zürich). Mit einem Jugendbildnis Böcklins von dem Tiermaler Rudolf Koller. Stuttgart und Berlin, 1903. 268 Seiten 8°. Preis M. 4.50 geheftet.

Ein Buch, das hoch über dem Durchschnitt der Böcklin-Literatur und auch über dem Durchschnitt dessen steht, was wir sonst an Künstlermonographien besitzen. Von der ersten Zeile fühlt man den Kenner von Welt und Menschen, den Schriftsteller. Große Partien haben geradezu den Wert einer Urkunde, fast ebenso wie die Aufzeichnungen von Schick und Flörke. Fernerstehende aber werden von dem neuen Werke einen richtigeren Eindruck von Böcklin erhalten, denn die ganze Schilderung ist sorgfältig abgewogen von einem Manne, der gesonnen ist, für das, was er sagt, die Verantwortung in Gegenwart und Zukunft zu tragen, während die Aufzeichnungen von Schick und Flörke, so unersetzlich sie auch in ihrer frischen Natürlichkeit sind, doch manches in den Vordergrund treten lassen, das zwar zum Wesen des Künstlers, aber nicht in erster Linie zu dessen Wesen gehörte. Das Buch von Frey enthält keine Darstellung des gesamten Lebenslaufes und zwar nicht einmal in einer kurzen Uebersicht, aber der Verfasser hat sich auch nicht damit begnügt, wie der Titel könnte vermuten lassen, etwa bloß die Geschichte des Zürcher Aufenthaltes zu schreiben, er geht vielmehr in erster Linie darauf aus, den Mann als ein Ganzes zu schildern, als eine fertige Persönlichkeit, hauptsächlich so, wie er seinen Zürcher Bekannten erschien; es fehlt aber nicht an Rückblicken in die Vergangenheit. Das Buch zerfällt in sieben einzelne Abhandlungen. Die erste gibt eine Episode der Jugendzeit nach den Erinnerungen von Rudolf Koller, die fünfte die Geschichte der Gottfried Keller-Medaille und die jener »Bundes-Medaille«, die in letzter Stunde einem geringen Elaborate weichen sollte. Die anderen Kapitel »Bildnis«, »Arbeit«, »Nebensonnen«, »Bilder und Menschen«, »Unter den Zürcher Freunden« schildern den Menschen Böcklin, den Künstler und seine Liebhabereien neben der Kunst, sein Verhältnis zu anderen Menschen, zu fremder Kunst und zu Zürich. Die Kapitel über die Medaillen und Böcklins Wanderjahre sind feine historische Studien, von denen sich die eine hauptsächlich auf Akten, die andere auf mündliche Mitteilungen stützt. Da aber, wo Frey über Böcklins Persönlichkeit und Kunst spricht, bietet er weit mehr als das. Er stellt ein Bild hin,

NEUE KUNSTLITERATUR

A. Böcklin

R. KOLLER DER JUNGE BÖCKLIN
Aus Adolf Frey, Arnold Böcklin

wie wir es weder von Cornelius, noch von Feuerbach besitzen. Er hält sich nicht damit auf, die überragende Größe des Malers, den Abstand des Künstlers von anderen zu betonen; daß Böcklin einer der größten Maler aller Zeiten ist, das ist für Frey ausgemacht. Es kommt dem Verfasser vielmehr darauf an, die individuelle Färbung der Persönlichkeit zu treffen, zunächst einmal das zu sagen, was Arnold Böcklin von anderen unterschied, auch wenn man von der abnormen Veranlagung für Malerei absieht. Er beginnt mit dem Aeußeren, der Farbe der Augen, der Haltung, dem Schnitt des Bartes, der Kleidung; er geht weiter zur Schilderung seines Stolzes, seiner Bescheidenheit, seines Mutes, seiner Empfindlichkeit, er leuchtet aber selbst in jene Höhen und Tiefen, in die auch der Freund und Bruder nie eindringt. Wurde einst mir selbst von mehreren Seiten vorgeworfen, daß ich Böcklin aus seiner Heimat zu erklären suche, so ist Frey mit mir der Ansicht, daß es für einen ganzen Kerl, geschweige denn für ein Genie nicht gleichgiltig ist, woher es stammt. Frey gibt als Kenner der Basler Verhältnisse zugleich als Nichtbasler eine ausführliche Analyse des heimatlichen Volkscharakters und deutet auf die Züge hin, die Böcklin mit diesem gemein hat. Auch er vermutet, daß der Jura die Phantasie des Künstlers stark angeregt hat. Bei alledem bleibt er sich immer bewußt, daß es noch einen großen Rest gibt, den niemand erklären kann. Die Darstellung ist überhaupt nie langweilig, indiskret oder schamlos. Ueber die künstlerische Tat Böcklins dürfte das letzte Wort noch nicht gesprochen sein, aber auch sie erhält eine Beleuchtung, die nicht so leicht ihresgleichen findet. Kaum verraten einige Stellen, daß wir weder einen Künstler noch einen Kunstgelehrten, der Stift und Pinsel führt, vor uns haben. Der Verfasser beginnt auch in diesem Teile mit dem Konkretesten der Form von Pinsel und Palette, gibt dann eine anschauliche Schilderung der letzten technischen Verfahren, teilt manches Wichtige mit über Böcklins Art zu arbeiten, über die Veranlassung einzelner Bilder, über die Umgestaltung der Kompositionen, läßt aber das Wichtigste nicht außer acht und deutet auch den Zusammenhang der Persönlichkeit mit der künstlerischen Richtung und dieser wieder mit der Technik der Spätzeit an. Zum Zwecke seiner Darstellung hat Frey die Mühe nicht gescheut, recht viele von Böcklins Zürcher Freunden und Bekannten auszufragen. Daneben wurde auch die brauchbare Literatur zu Rate gezogen. Von den Ausgefragten sind einige schon gestorben. Nachrichten, von denen wenigstens einige bald für immer der Vergessenheit anheimgefallen wären, sind durch das Buch gerettet, manche Legende ist auf ihren wahren Sachverhalt zurückgeführt, auch meine Darstellung im Böcklinwerk hat einige Berichtigungen erfahren. Um so erfreulicher ist aber dieses handliche Buch, da Böcklin mit Biographien bisher nicht sehr viel Glück gehabt hat. Soweit mir bekannt ist, hat die weiteste Verbreitung das Künstlerbuch von Franz Hermann Meißner gefunden. Hat nun aber Feuerbach von schlechten Historienbildern den Spruch zitiert, »wenn Menschen in den Kleidern steckten, so wären sie lebensgroß«, so kann man von diesem Werkchen behaupten, »wenn Gedanken in den Phrasen steckten, wären sie unrichtig«. Unter den wenigen Abbildungen findet sich da die Reproduktion eines Bildes, das im heutigen Zustand nicht einmal von Böcklin stammt. Während aber Meißner sich nicht bemüht hat, die Wahrheit zu erfahren, so ist dies Henriette Mendelsohn wenigstens nicht gut gelungen. Möge es der Schrift von Frey beschieden sein, mehr Licht über den großen Meister in weiten Kreisen zu verbreiten. Der Stil ist schlicht, der Verfasser tritt in den Hintergrund, die Darstellung wirkt durch den Inhalt. H. A. SCHMID [239]

Zwölf Steinzeichnungen von Wilhelm Bader. Eine Mappe in Groß-Folio. (Verlag von Johs. Waitz, Hofbuchhandlung in Darmstadt. 40 M.)

Die Schackgalerie in München hat man mit Recht die deutscheste unserer neuen Kunstsammlungen genannt, wegen der herrlichen Böcklins und Schwinds und Feuerbachs und Spitzwegs, die ihr eigentlich das Gepräge geben. Von diesem Geist, diesem Empfinden und Sehen, das jene Bilder beherrscht, die nun endlich in größeren Volkskreisen ihre Heimat gefunden, hat Wilhelm Baders Kunst viel. Ein Gedenken an die blaue Blume der Romantik wird in uns wach beim Betrachten dieser fein gezeichneten, farblosen, aber ungemein stimmungsvollen Blätter Wilhelm Baders. Bader will und gibt etwas ganz anderes als die Künstler der bei Teubner oder Voigtländer erschienenen farbigen Lithographien. Wie diese des Bildes Stimmung durch die Farbe verstärken, so gibt Bader wie Böcklin oder Schwind oder Spitzweg des Frühlings heitere Klänge, die Freiheit, die auf den Bergen wohnt oder des Sturmes Drohen und Wogen durch die Landschaft und ein oder zwei, von der Stimmung ganz erfüllten, Figuren wieder. Ganz gewiß werden Baders Kreidezeichnungen auf Stein, wenn ihnen auch die leicht verlockende Farbe fehlt, durch die Harmonie edler Zeichnung, Darstellung und Stimmung von allen Freunden einer stillen Kunst geschätzt und mehr und mehr begehrt werden. Möchte doch die Verlagshandlung die Blätter auch dieser Kollektion einzeln verkaufen lassen, denn wenige könnten sich wohl die ganze Mappe anschaffen, sehr viele aber möchten vielleicht einzelne Blätter ungern in ihrem Hause vermissen. E. W. BREDT

Redaktionsschluss: 7. Januar 1904. Ausgabe: 21. Januar 1904.
Für die Redaktion verantwortlich: F. SCHWARTZ
Verlagsanstalt F. BRUCKMANN A.-G. — Druck von ALPHONS BRUCKMANN Sämtlich in München

LOUIS GABRIEL MOREAU — ANSICHT DER HÖHEN VON MEUDON

DIE MEISTER DES PAYSAGE INTIME

Von Walther Gensel

I.

Seitdem wir in das Neuland des zwanzigsten Jahrhunderts eingetreten sind und das neunzehnte als ein abgeschlossenes Ganzes zu überschauen vermögen, wird die Frage immer lauter, was wohl von all den Anstrengungen, die in ihm auf künstlerischem Gebiete gemacht worden sind, dauernd bleiben wird, was dieses Jahrhundert den früheren gegenüber zu setzen hat. Viele sind von vornherein zu einer pessimistischen Antwort geneigt. Niemals vorher ist so ungeheuer viel und niemals auch nur entfernt so viel Wertloses geschaffen worden. Ein gewaltiger Besen wird dazu nötig sein, all diese Spreu hinwegzufegen. Aber des edlen Weizens wird genug bleiben. Auf *einem* Gebiete ist die neuere Kunst der älteren jedenfalls völlig ebenbürtig und vielleicht sogar überlegen, auf dem der Landschaft. In Frankreich allein finden wir hier zwei gewaltige Höhepunkte, in der Schule von 1830 und in den Meistern, die sich ein Menschenalter später um Manet und Monet scharten. Ueber diese letzteren ist das Urteil noch Schwankungen unterworfen, die Meister des Paysage intime aber gehören zu den wahrhaft Großen aller Zeiten.

Es war bisher nicht leicht, sich einen richtigen Begriff von dieser Schule zu machen. Die wenigen kleinen Bilder in der Galerie des neunzehnten Jahrhunderts im Louvre verloren sich völlig unter den großen Leinwandflächen der Vernet, Ingres und Delacroix. Jetzt sind durch die hochherzige Schenkung des verstorbenen Sammlers Thomy-Thiéry von den Hauptmeistern beinahe je ein Dutzend Werke ins Louvre gelangt und in geschmackvoller und übersichtlicher Weise zusammen aufgehängt worden. Sollte später, wie zu hoffen steht, auch die mit einem Kostenaufwand von vielen Millionen zusammengebrachte, bisher fast vollkommen unzugängliche Sammlung Chauchard an den Staat fallen, so wird die Schule sogar in einer schier unvergleichlichen Vollständigkeit vertreten sein. Gute Ergänzungen zur Louvre-Sammlung bilden die Museen von Reims, Montpellier und einigen andern französischen Provinzstädten

Ein paar Perlen enthält das moderne Museum in Amsterdam. Den schönsten Blick in die Werkstatt dieser Künstler, in das Entstehen ihrer Bilder gewährt die jetzt dem holländischen Staate geschenkte Sammlung des Marinemalers Mesdag im Haag. Dazu kommen zahlreiche andere Privatsammlungen, vor allem in Paris, England und Amerika, aber auch in Deutschland und Rußland.

Unsere Kunstgeschichtsschreibung krankt an dem übrigens fast unvermeidlichen Fehler, daß sie zu schematisch verfährt, daß sie feste Einschnitte macht und Abgrenzungen vornimmt, wo von nebeneinander herlaufenden Strömungen nur die eine gerade stärker an der Oberfläche erscheint als die andern. Rokoko, Klassizismus, Romantismus, das ist eine bequeme Reihenfolge. Aber eine klassizistische Strömung hat in Frankreich eigentlich zu allen Zeiten existiert, und romantische Ansätze lassen sich schon vor 1800 feststellen. Und so ist auch die intime Landschaft nicht über Nacht entstanden. Man kann getrost behaupten, daß, seitdem man die Natur überhaupt um ihrer selbst willen malte, es immer intime Landschaften gegeben hat. Auch die Anhänger der komponierten heroischen Landschaft haben wenigstens bei ihren Studien bescheiden auf die Stimme der Natur gelauscht. Und so finden wir auch im Saal des achtzehnten Jahrhunderts im Louvre eine ganze Anzahl solcher Werke. Joseph Vernet, der in seinen großen Marinen meist recht kühl wirkt, hat kleinere Bilder von einer Schlichtheit der Auffassung und einer Feinheit der Luftstimmung geschaffen, die an Corots Frühwerke gemahnen, und Hubert Robert, der Maler der römischen Ruinen, kann zuweilen geradezu mit diesem verwechselt werden. Die schönsten Beispiele aber bieten wohl die beiden reizenden Ansichten aus der Umgegend von Paris von Louis Gabriel Moreau (Abb. S. 225). Da ist nichts von dem gezierten Wesen der Zeit zu spüren: im Vordergrund unter hohen Bäumen eine Wiese mit Staffagefiguren, dann die Seine und der Park von St. Cloud, hinten im bläulichen Dufte die Höhen von Meudon; statt des beliebten braunen Vordergrundes feine Abstufungen eines frischen Grün. Wir könnten diese Künstler somit als Vorläufer bezeichnen, wenn wir sie nicht lieber als Zwischenglieder einer langen Reihe auffaßten, die auf die Watteau-Schule zurückweist. Uebrigens scheint uns Moreau in gewisser Beziehung den Meistern von 1830 näher zu stehen als Georges Michel, den man als den wichtigsten ihrer Vorläufer feiert.

Will man die herrschenden Ansichten über die Landschaftsmalerei zur Zeit Louis Davids kennen lernen, so braucht man nur die Traktate von Valenciennes und Desperthes vorzunehmen. Die Malerei dürfte eigentlich nur ein Genre, nämlich die Historienmalerei umschließen, sagt der erstere, der doch selbst Landschafter und keiner der schlechtesten war. Aber die Landschafter finden Gnade, wenn sie durch eine gemütvolle Handlung zur Seele sprechen, die Natur durch das Medium der Poesie, natürlich der antiken, sehen und sie mit Göttern, Nymphen oder Helden bevölkern. Ja, für Desperthes kann die historische Landschaft sogar zur „Vervollkommnung der allgemeinen Bildung und zur Befestigung der öffentlichen Moral dienen“. Das Naturstudium ist für beide Theoretiker unerläßlich. Aber wie die David-Schüler Akte zeichneten, um aus ihnen dann historische Kompositionen zusammenzusetzen, so empfiehlt Desperthes „wie Poussin Moos, Pflanzen, Blumen, Kieselsteine ins Atelier mitzunehmen und sie dort genau abzukonterfeien“.

Bei solchen Ansichten mochte dieser Georges Michel, der eine Mühle auf dem Montmartre (Abb. S. 228) oder dergleichen simple Gegenstände gerade so, wie er sie gesehen, hinmalte, allerdings als ein rechter Plebejer erscheinen (Abb. S. 227). Nach Valenciennes war es ja so leicht, aus einer Hütte ein Tempelchen, aus einem Stein einen Felsen und aus einer Bäuerin eine Hamadryade zu machen; man brauchte nur ein wenig Phantasie dazu. Michel aber scherte sich nicht im mindesten um die Phantasie. „Wer sich nicht sein ganzes Leben lang auf vier Quadratmeilen beim Malen beschränken kann, ist weiter nichts als ein Tölpel.“ So fand er denn auf dem Montmartre, den Buttes-Chaumont, kurz in der allernächsten Umgebung von Paris, seine Rembrandt und Cuyp. Seine Bedeutung liegt nicht in der Ausführung — darin war er von den Holländern abhängig — sondern in der Entdeckung des Malerischen auch in den schlichtesten Gegenständen und in deren phrasenloser Wiedergabe.

Außer Michel gab es übrigens noch eine ganze Anzahl ähnlich gesinnter Leute in dieser Zeit. So durchstreifte, um nur zwei zu nennen, sein Freund Bruandet den Wald von Fontainebleau nach Motiven und malte auch ganz einfache Feldwege mit wenigen Bäumen, so schuf Dagnan helle und luftige Straßenansichten, von denen die Weltausstellung von 1900 eine brachte. Den rechten Anstoß aber bekam die intime Landschaftsauffassung doch erst durch die romantische Bewegung.

29*

GEORGES MICHEL — DIE FISCHER

GEORGES MICHEL

MOTIV AUS DER UMGEBUNG DES MONTMARTRE

DIE MEISTER DES PAYSAGE INTIME

PAUL HUET MORGENSTILLE

Unter diesem Namen faßt man in Frankreich recht verschiedene Strömungen zusammen: Die Bevorzugung der romantischen Dichter, Dante, Ariost, Tasso, Shakespeare, Byron vor den antiken, die Flucht aus der Misere der Gegenwart in die gute alte Zeit, als die man sich das Mittelalter vorstellte, die Vorliebe für den Orient und wenig bekannte Völker und Gegenden, die Freude an leuchtenden Farben und leidenschaftlichen Bewegungen. Und ebenso gab es bei der Landschaft mehrere Richtungen. Die Begeisterung für die Ruinen und Bauten der Vorzeit äußerte sich besonders in den „Malerischen Reisen durchs alte Frankreich", für die der Baron Taylor die besten jüngeren Künstler des Landes zu gewinnen wußte. Viele schwärmten für einsame Gegenden und groteske Naturbildungen, viele aber flüchteten einfach hinaus aus dem Treiben der Großstadt in die schlichte Traulichkeit der heimischen Natur. Und diese Richtung gewann bald die Oberhand. In rein künstlerischer Hinsicht aber bedeutete die Bewegung den Sieg der hellen und dunklen Massen über die klassische Linie, die liebevolle Beobachtung der mannigfaltigsten atmosphärischen Erscheinungen statt der konventionellen Himmel- und Wolkenbildungen.

Man hat früher die ganze Richtung auf den Einfluß der Engländer zurückgeführt. In der Tat mag insbesondere der berühmte Salon von 1824, auf dem Constable und seine Freunde erschienen und die Geister in Bewunderung und Abscheu aufeinander platzen ließen, die Keime mit zur Entfaltung gebracht haben, aber diese Keime waren doch schon vorhanden. Die ganze Bewegung lag gewissermaßen in der Luft. Ganz unabhängig von Franzosen wie Engländern malte um dieselbe Zeit der Norweger Clausen Dahl seine bewundernswerten Studien von Nebelstimmungen und seltsamen Wolkenbildungen.

Paul Huet, den man als den Bahnbrecher unter den Landschaftern von 1830 zu bezeichnen pflegt, hatte sich jedenfalls schon vor 1824 an dieselben Probleme gewagt wie die Engländer. Nach einer in engen Verhältnissen zugebrachten Jugend hatte er zunächst den Unterricht eines obskuren Davidschülers genossen, dann die Ateliers von Gros und Guérin besucht. Aber seine Befriedigung fand er nicht im pedantischen Aktzeichnen, sondern in den Studien, die er draußen im Grünen, besonders auf der jetzt durch ihren Taubenschießstand bekannten Seine-Insel Séguin zwischen Billancourt und Meudon und im Park von St. Cloud machte. Den letzteren hat er auch später noch oft gemalt, mit besonderer Vorliebe im Frühjahr,

PAUL HUET DAS HAUS DES SCHMIEDES (Lithographie)

wenn der Fluß seine Wasser über die Ufer unter die hohen schlanken Bäume ergossen hatte (Abb. S. 231). Die geheimnisvolle Waldesstille ist kaum schöner geschildert worden als in seinem Calme du matin (Abb. S. 229). Früh zeigte er eine Vorliebe für die flüchtigsten Stimmungen in der Natur, wenn die Sonne durch den Regen scheint oder unmittelbar vorm Losplatzen des Gewitters ihre letzten sengenden Strahlen auf die Erde wirft. Viktor Hugo, der ja selbst auch gezeichnet und gemalt hat, und Sainte-Beuve wurden bald auf ihn aufmerksam. 1831 wurde er von Gustave Planche mit Delaberge zusammen an die Spitze einer neuen Landschaftsschule gestellt, deren Grundsätze und Gewohnheiten noch nicht klar feststünden, der aber die Zukunft gehörte. Inzwischen hatte er seit 1825 eine Reihe ebenso intimer wie effektvoller Lithographien geschaffen (Abb. s. oben), denen später nicht minder bedeutende Radierungen und Zeichnungen für den Holzschnitt folgten. Er hat manche weitere Reise unternommen, aber sein eigentliches Feld blieben doch die Umgebungen von Paris, die Normandie und die Bretagne. Die Gewalt eines Rousseau hat er ebensowenig erreicht wie den Zauber eines Corot, aber unter den Männern zweiten Ranges gebührt ihm eine der ersten Stellen.

Eugène Isabey wird heute in der Kunstgeschichte zu sehr in den Hintergrund geschoben. Er war ein leicht schaffendes Talent, das auf den verschiedensten Gebieten rasche Erfolge einheimste, aber niemals so recht in die Tiefe drang. Historien, Schlachtenbilder, Genrescenen, Marinen hat er mit leuchtenden Farben und glänzenden Lichteffekten in flüssigem Vortrag auf die Leinwand geworfen. Vielleicht das beste, was er geschaffen, sind seine Seestücke in lithographischer Kreidetechnik, mit denen er sich den besten Steinzeichnern aller Länder an die Seite gestellt hat. Wie da die Felsen sich drohend gegen den schwarzen Himmel recken, die Wogen aufspritzen und die Schiffe schwanken, das verrät eine ebenso große Kraft der Auffassung wie der Technik (Abb. S. 232).

Auch Camille Flers pflegt man zu den Vorläufern zu rechnen. Er hatte wohl in der Tat auch schon um 1820 einige Studien in der Umgebung von Paris gemacht, ehe er sein Abenteurerleben als Schiffskoch, Sklave, Tänzer und beinahe Seeräuber begann, das den Leser wie ein Auszug aus Cooper oder Marryat anmutet, und diese Studien nach seiner Rückkehr in die Porzellanmanufaktur der Gebrüder Nast fortgesetzt. Seine ersten wichtigeren Bilder stammen aber doch erst aus der Zeit nach 1830. Ein schnell schaffender und

PAUL HUET

ÜBERSCHWEMMUNG IM PARKE VON ST. CLOUD

EUGÈNE ISABEY DIE AUSBESSERUNG EINER BARKE (Lithographie)

anpassungsfähiger Künstler, eignete er sich von den neuen Ideen so viel an, daß er keine Partei vor den Kopf stieß, und wurde so bald zum Modemaler, in dessen luxuriös ausgestattetem Atelier sich die vornehme Welt Stelldichein gab. Den tiefen Ernst und die Innigkeit seiner großen Zeitgenossen hat er nie besessen. Sein Schüler Louis Cabat gehörte Anfang der dreißiger Jahre ebenfalls zur Phalanx der jungen Schule, kehrte aber nach einem längeren Aufenthalt in Italien den neuen Idealen den Rücken, um sich ganz der stilisierten Landschaft zu widmen. Auch Camille Roqueplan, Charles Delaberge (Abb. S. 233) und noch mehrere andere wären unter den Pionieren zu nennen.

Zur vollen Entfaltung wurde die neue Richtung aber erst gebracht durch die Plejade großer Künstler, die um 1830 aufzutauchen begann, um die Mitte des Jahrhunderts ihren Höhepunkt erreichte, aber erst auf der Weltausstellung von 1867 die europäische Sanktion erhielt. Hauptsächlich in England hat sich der Name „Schule von Barbizon" für sie eingebürgert, doch gibt dieser zu Irrtümern Anlaß. Allerdings ist kaum einer unter ihnen, der nicht hie und da beim Vater Ganne in dem freundlichen Dörfchen am Eingang des Waldes von Fontainebleau Einkehr gehalten hätte, zum dauernden Schauplatz ihres Schaffens aber wurde Barbizon nur für wenige von ihnen.

Jules Dupré und Théodore Rousseau stehen an der Spitze dieser Plejade. Die beiden gehören untrennbar zueinander. Schon ehe sie sich kannten, folgten sie als blutjunge Leute ähnlichen Pfaden. Dann fanden sie sich in inniger Freundschaft, bei der jeder vom andern Förderung empfing. Und wenn später eine Entfremdung eintrat und ihre Wege sich trennten, der eine im Norden von Paris im

lieblichen Isle—Adam, der andere im Süden in Barbizon seinen Idealen nachging, so waren es doch im Grunde dieselben Ideale. Sie besaßen dieselbe innige Liebe zu den zarten unscheinbaren Reizen der nordfranzösischen Landschaft, die sie durch ihre Kunst zu verklären wußten.

THÉODORE ROUSSEAU ist der innerlichste Landschafter, der je gelebt hat; eine Faustnatur, die sich im Drange, das Unmögliche möglich zu machen, verzehrte. Der farbige Abglanz der Dinge mochte andern genügen, er wollte der Natur ins Innerste schauen und alles wiedergeben, was sich ihm da offenbart: „Wer Leben schafft, ist ein Gott; aber wer bloß mit Geschmack wellige Konturen in Lilien- oder Rosenfarbe anordnen kann, zeigt nur Talent für das Handwerk des Tapezierers und das des Parfümeurs.“ Er hätte den Saft malen mögen, der in den Stämmen quillt und von da bis in die Spitzen der Blätter dringt. Aber über dem einzelnen vergaß er nie das Ganze wie sein unglücklicher Freund Delaberge, nie die Harmonie, zu der alles zusammengestimmt sein muß.

Die Zahl seiner Bilder ist nicht sehr groß, an Vielseitigkeit aber steht er keinem Landschafter nach. Von romantischen Stoffen, zerklüfteten Felsen und wilden Talschluchten ging er aus und malte dann doch die allerschlichtesten Stellen im Walde von Barbizon. Ganz Frankreich hat er durchstreift: von der Kette des Montblanc bis zur grünen Ebene der Normandie, von den weiten Sümpfen am Fuße der Pyrenäen bis zu den Ardennen Und er hat die Natur gemalt, wenn sie im saftig grünen Frühlingskleide dem strahlenden Himmel entgegenlacht, wenn sie im gelben und rostroten Trauerkleide des Winters harrt und wenn der Schnee sich über sie wie ein Leichentuch deckt. Bald glänzt sie im vollsten Sonnenschein, bald drohen schwarze Wolken über ihr. Blutrote Sonnenuntergänge nach rasenden Gewittern wechseln mit zartesten Abendstimmungen ab, wo sich die Dämmerung wie eine sanfte Liebkosung über die Ebene breitet (Abb. S. 234, 235, 237 und 238). Vier Dinge liebte er über alles: Die Bäume und die unendliche Ebene, den Himmel und das Licht. Bäume im Licht und den Himmel in seinem Glanze zu malen, eine Idee von der Unendlichkeit zu geben, diese Wünsche kehren in seinen Briefen immer wieder. Die Bäume waren ihm beseelte Wesen. Die „Große Eiche“ der Sammlung Thomy-Thiéry (Abb. S. 236) ist wie ein gewaltiger Riese, der freundlich herablassend seine Arme über die Zwerglein da unten ausbreitet. Von seinen Bildern der Ebene sind der „Frühling“ (Abb. S. 234) und der „Marais dans les Landes“ (Pyrenäen) (Abb. S. 239) die schönsten. Wenige Maler haben so ungeheure Weiten auf so kleinem Raum darzustellen gewußt.

Noch mehr als Rousseau ist JULES DUPRÉ der Maler des Himmels. Um die Erde zu malen, braucht man nur ein Mensch zu sein, um den Himmel zu malen aber ein Gott, so oder so ähnlich hat er sich einmal ausgedrückt.

CHARLES DELABERGE ANKUNFT DER POSTKUTSCHE IN EINEM NORMÄNNISCHEN FLECKEN

THÉODORE ROUSSEAU DER FRÜHLING

THÉODORE ROUSSEAU SONNENUNTERGANG

30*

THÉODORE ROUSSEAU

LANDSCHAFT MIT TIEREN

THÉODORE ROUSSEAU DIE GROSSE EICHE

Oftmals war ihm die Erde nur ein Kontrastmittel für die schaurig schönen Schauspiele, die sich da oben abspielen. Nun will es das Geschick, daß, während die Luft das feinste und dünnste in der Natur ist, ihre Leuchtkraft in der Malerei nur mit pastosen Mitteln wiedergegeben werden kann. Duprés Himmel erkennt man unter Hunderten auf den ersten Blick heraus. Fast fingerdick liegt auf ihnen die Farbe. In der Nähe wirken sie beinahe reliefartig, in gehöriger Entfernung ist die erstrebte Wirkung vollkommen erreicht (Abb. S. 240). Oftmals und besonders in seiner Frühzeit hat er den Sturm der Elemente gemalt; da wirbeln zerrissene Wolken dahin und ächzen die Eichen im Winde. Ebenso oft aber malte er die Natur in der Ruhe im sanften Glanze des warmen Sonnenscheins. Ein sanft ansteigender Hügel mit einem Häuschen oder ein Fluß mit einem Fischer in seiner Barke, ein Teich mit Kühen sind oft die Motive (Abb. S. 241 u. 245); fast nie aber fehlt die Silhouette eines großen Baumes. Besonders berühmt sind die beiden großen dekorativen Landschaften, die erst vor kurzem aus dem Luxembourg ins Louvre gelangt sind (Abb. S. 242 u. 243). Es ist ihm nicht genug, den Sonnenschein zu malen, der auf die Bäume fällt. Er möchte schildern, wie der Baum ihn aufsaugt, sich wollüstig in ihm dehnt. „Der Himmel ist vor dem Baume, in dem Baume, hinter dem Baume.“ In Sonnenschein gebadet, dieser etwas abgebrauchte Ausdruck paßt vortrefflich auf seine Bilder. Und mit welch männlicher Kraft sind diese Bäume gemalt, wie sind ihre Aeste und Zweige und ihr Laub studiert! Nicht vergessen dürfen wir seine majestätischen Sonnenuntergänge, von denen das Museum in Chantilly einen der schönsten besitzt, seine grandiosen Mondscheinbilder und seine Marinen. Seltener sind bei ihm Werke wie die entzückende „Ziehschütze“

THÉODORE ROUSSEAU NACH DEM REGEN

(La Vanne) der Sammlung Chauchard (Abb. S. 246). Auch Dupré liebte die Natur leidenschaftlich — konnte er doch bei einem Gewitter in Freudentränen ausbrechen —, aber über die Natur ging ihm die Kunst. „Die Natur ist nur der Vorwand, die Kunst ist das Ziel."

AUS DEN BERLINER KUNSTSALONS

Man hatte der seit einem halben Jahre angekündigten *Ausstellung der Münchener Sezession im Künstlerhause* in den kunstfreundlichen Kreisen der Reichshauptstadt mit großer Spannung entgegengesehen. Man durfte nach den Erklärungen, die vor einem Jahr von München aus an die Berliner Sezession ergangen waren und die zu dem bekannten, jetzt Gottlob wieder geheilten Bruche der beiden Sezessionen geführt hatten, eine volle Machtentfaltung des Münchener Talents erwarten und war hier mehr als bereit, den Künstlern Isarathens zu zeigen, daß man sie in Berlin viel höher schätze, als sie selbst meinen. Außerdem sind Sezessions-Ausstellungen aus guten Gründen jetzt populärer denn je. Mit dem größten Bedauern muß man nun konstatieren, daß die Veranstalter der Vorführung im Künstlerhause entweder nicht den Ehrgeiz gehabt haben, den Berlinern die Ueberlegenheit der Münchener Kunst ad oculos zu demonstrieren, oder daß sie die Ansprüche des hiesigen Publikums unterschätzten. Oder ist die Indolenz bei den einzelnen Künstlern so groß geworden, daß sie sich auch nicht einmal mehr für einen Erfolg der Münchener Sezession in Berlin ins Zeug legen mochten? Eine große Zahl der vorgeführten Werke war den Leuten, die in Berlin Ausstellungen ansehen, aus den Münchener Veranstaltungen oder gar aus den Berliner Kunstsalons schon bekannt, und die meisten übrigen sind von jener durchschnittlichen Güte, die kein wärmeres Gefühl aufkommen läßt. Von namhaften Künstlern haben nur ALBERT VON KELLER und LANDENBERGER es der Mühe für wert gehalten, eigens für die Ausstellung zu arbeiten und neue Bilder zu schicken. Das feine koloristische Talent Kellers kommt besonders glücklich in dem Bilde ›St. Georg‹ zur Geltung, einer gotischen bemalten und vergoldeten Holzfigur, die aus einem malerischen Atelierwinkel neben einem dunkelroten Vorhang geheimnisvoll hervorleuchtet und vor der ein schönes weibliches Modell mit aufgelösten dunklen Haaren, in ein scharlachfarbenes Gewand gekleidet, als Brustbild porträtiert, eine etwas kokette Gebetstellung einnimmt. Auch ein in fast Stuckscher Art sehr wirksam in einen schmalen Rahmen hineinkomponierter leuchtender und farbenschöner ›Sündenfall‹ verdient durchaus Beifall. Ziemlich mißlungen aber ist dem interessanten Künstler die Darstellung einer spanischen ›Tänzerin‹ in Rotbraun und Braungelb. Viel zu schwärzlich und ohne Spur von Leben in der Bewegung. Der Künstler hat hier etwas gewollt, was seiner Begabung entgegen ist. Landenberger hat in seiner ›Abendsonne‹ ein beinahe sentimentales, aber doch vortreffliches Bild geliefert. Man sieht auf einem See nahe dem Ufer ein Boot treiben, in dem ein halbwüchsiges Mädchen sitzt und aus Seerosen und Mummeln einen Kranz bindet. Ein ruhiger, leiser Abendschein liegt über der Scene. Man meint das Glucksen des Wassers an den Bootswänden und das summende Lied zu hören, mit dem die Kranzflechterin ihre Arbeit begleitet. Ausgezeichnet ist besonders die bläuliche Wasserfläche gesehen und gemalt. Den ›Knabenakt‹ — ein Junge, der an einem Wasser sitzt und an seinen Füßen hantiert — kennt man schon aus München. Er ist so gut, wie Landenberger dergleichen zu machen

THÉODORE ROUSSEAU DIE LACHE

THÉODORE ROUSSEAU PYRENÄENLANDSCHAFT

JULES DUPRÉ DIE LACHE

pflegt. Von UHDE findet man nur die schöne ›Modellpause‹, die vor zwei Jahren schon bei Schulte ausgestellt war. STUCK fehlt leider völlig. Vortrefflich ist HABERMANN vertreten durch das barocke besser erfundene, als gezeichnete ›Familienbildnis‹ und den interessanten weiblichen ›Halbakt‹ von der vorjährigen Sezessionsausstellung. LEO SAMBERGER hat von seinen gemalten und gezeichneten karikierten Porträts geschickt, unter denen das von Benno Becker wohl das gelungenste ist; und HERTERICH jene künstlich malerischen Bilder — Tischlerwerkstatt und Schaukelpferd — mit denen er schon im letzten Sommer in München Bedenken erregte. Ein Schüler von ihm, FRIEDRICH ATTENHUBER, produziert sich mit einem liegenden männlichen Akt und einem sitzenden Greisenhalbakt, Arbeiten, in denen er mit denselben gesuchten Mitteln, wie sein Lehrer, malerische Wirkungen erstrebt, die mit eigentlicher Malerei nichts zu tun haben und einem gewissenhaftem Studium ganz entgegen sind. Es ist unmöglich zu sagen, ob Attenhuber Talent hat. Mit einer Zuloaga-Imitation überrascht OTTO GREINER. Man sieht vor einer grauen Atelierwand eine hochgewachsene, schwarzgekleidete junge Dame mit Hut und brauner Pelzboa, die den Fuß auf einen Schemel gesetzt hat und sich von einer Dienerin den Schuh zuschnüren läßt. Die Silhouette ist leidlich interessant, die Zeichnung für einen Künstler von den Fähigkeiten Greiners recht mangelhaft, die Farbe unsicher und seifig. Eine ›Sirene‹, eine Halbakt-Studie in Pastell zu seinem ›Odysseus‹ hat die bekannten Vorzüge und Mängel derartiger Arbeiten von ihm. Ungleich erfreulicher sind die Leistungen der Zügel-Schule. Man kennt von ZÜGEL selbst wohl lichtvollere und farbigere Bilder als diese Schafe, die sich vor einem Stall drängen; aber welche eminente Beobachtungskraft! Ganz vorzüglich jedoch ist SCHRAMM-Zittau vertreten, der weiße Gänse auf einem blauen, flachen Wasser in heller Sonne zeigt. Er hat das heiterste, lichtvollste Bild der ganzen Ausstellung geliefert. Auch HEGENBARTH und HAYEK haben recht achtbare Bilder vorzuweisen. HÖLZEL'S ›Es will Frühling werden‹, sieht hier nicht weniger gut aus als s. Z. in München. Von EXTER'S Bildern hat nur ein weiblicher Akt, vom Rücken gegen eine sonnige Wasserfläche gesehen, Anspruch auf Beachtung. Eine weißgekleidete, kleine Cellospielerin in einem roten Interieur dagegen ist so knallig und gewöhnlich in der Farbe, daß man sich wundert, wie ein solches Bild die Jury passieren konnte. Von sonstigen Künstlern sind BENNO BECKER, CRODEL, OPPLER, HAENISCH, V. HEYDEN, PIEPHO, JANK, JULIUS DIEZ in ihrer Art nicht übel vertreten, hinterlassen aber keinen tieferen Eindruck. Die vorgeführte Plastik bietet bis auf die etwas reichlicher vorhandenen Arbeiten von HERM. HAHN genau dasselbe, nicht gerade begeisternde Bild, wie in der letzten Münchener Sezessionsausstellung. FLOSSMANN'S Frauenfigur von der Münchener Töchterschule findet auch hier den

meisten Beifall. Die Enttäuschung über diese Ausstellung ist leider nicht nur auf der Seite der Kritik, die bei allen Einwendungen gegen die Sache immer noch die Vorzüge der Münchener Tradition anerkennen kann — sogar das Publikum, das sonst so nachsichtige Berliner Publikum, das für die Münchener Sezession seit ihrem ersten Erscheinen in Berlin die größten Sympathien hegt, findet diese Vertretung der Münchener Kunst schwächlich und ungenügend. Man ist hier an bessere künstlerische Qualität gewöhnt. Das muß gesagt werden, selbst auf die Gefahr hin, daß die Münchner darin wieder eine Berliner Ueberhebung sehen. Vielleicht kommt aber noch einmal die Zeit, wo man in München begreift, daß nicht jene die wahren Freunde sind, die alles gut und schön finden, sondern die, welche die Wahrheit sagen, auch wenn sie wehe tut.

Der *Salon Cassirer* bringt eine SLEVOGT-Ausstellung, die eklatanter als je eine frühere die Bedeutung dieses Künstlers erkennen läßt, weil sie seine Persönlichkeit, sein Temperament, seine Fähigkeit zu gestalten, sich zu konzentrieren, ganz überzeugend offenbart. Max Slevogt gehört zu den wenigen selbständigen deutschen Malern der Gegenwart. Er hat nicht nur eigene Ideen, eine eigene Auffassung von der Natur und von dem Menschen, er hat auch eine eigene Art zu zeichnen und zu malen und eine eigene Farbe. Die Beschäftigung mit der Freilichtmalerei ist von unendlichem Nutzen für ihn gewesen; sie hat seine Augen geschärft, seine Malerei erfrischt. Wenn man sein neuestes Werk „Der Ritter“ mit früheren Leistungen vergleicht, findet man einen enormen Fortschritt gerade nach der koloristischen Seite. Dieses Bild stellt einen Geharnischten dar, der sich dem Liebesverlangen von vier schönen Haremsdamen mit Gewalt entziehen will. Vom Kopf bis zu den Füßen in Stahl gehüllt, steht der riesige Kerl auf einem tiefblauen Teppich, vor einem in schweren Falten herabfallenden graubraunen Vorhang. Er will nichts von dieser wilden Liebe und schüttelt die zärtlichen Mädchen rauh ab. Eine hat sich ihm von hinten an den Hals gehängt. Eine zweite liegt, nur mit einem offenen Jäckchen bekleidet, die Beine nach vorn und hochgezogen am Boden und hat des Ritters linkes Bein umklammert, eine dritte ganz nackte, auf dem Bauche liegend, hält den Fliehenden am rechten Bein fest. Die Allerschönste aber, in einen orangefarbenen, vorn offenen Kaftan gekleidet, ist von dem Gewaltmenschen beiseite geschleudert worden, rücklings über ein langes, dunkelviolettes Kissen gestürzt und ballt nun in ohnmächtiger Wut ihre hübschen Fäuste. Hinten am geöffneten Vorhang steht noch ein junges Weib in goldgelbem Unter- und grünblauem Uebergewande und ruft und winkt um Hilfe. Ein leidenschaftliches, aufgeregtes Bild, dabei von der vornehmsten äußeren Haltung. Wie ein unerschütterlicher Felsen wird die bläulich schillernde Stahlgestalt von den leuchtenden Frauenleibern und den farbenglühenden Stoffen umwogt. Die mächtige Bewegung des Ritters, seine ungeheure Silhouette gibt dem Bilde Ruhe und Größe. So prächtig die Rüstung gemalt ist, die glänzendste Partie des Bildes bildet die linke Seite. Keiner der größten Koloristen hat je etwas Besseres gemacht als den Kopf und den Oberkörper der gestürzten dunkelhaarigen Schönen zwischen Orange und Dunkelviolett und die Figur am Vorhang im farbigen Kontrast zu diesem. Das ist ganz meisterhaft, wie überhaupt das Bild unendlich mehr als nur eine Talentprobe ist. So etwas vollbringt nur ein großer Künstler, ein Mensch voller Phantasie und Nerven, mit ebenso starker Gestaltungskraft wie außerordentlichem Können begabt. Nichts von Mühe und Mo-

JULES DUPRÉ DIE EICHE

JULES DUPRÉ
DER MORGEN

JULES DUPRÉ
DER ABEND

JULES DUPRÉ GESTRANDET

dell, sondern wirkliche reife Kunst. Ein wundervolles Stück Malerei ist ferner ein neues Porträt d'Andrades. Slevogt hat ihn noch einmal in der Rolle des Don Juan gemalt, in einem schwarzen Sammtkostüm mit schwefelgelbem Wamms und gelben Schuhen, in der Scene, wo er seine Hand voll Grausen, aber mutig in die marmorne des Komturs legt. Das Wagnis, einen Menschen im Affekt zu porträtieren, ist dem Künstler über Erwarten geglückt. Es ist nichts Uebertriebenes in dem Bilde, obwohl die ungeheure Erschütterung in der Miene des berühmten Sängers nicht etwa durch die gespenstische Erscheinung des Komturs, sondern nur durch die, eine höchst interessante Note in das Bild bringende weiße Hand des Geistes motiviert wird. Man denkt kaum an das Theater, da d'Andrade mit einem entschlossenen großen Schritt aus einem einfach dunklen Grund hervortritt. Auch dieses erstaunliche Bildnis, oder auch nur die in schwarzen Seidentricots steckenden schönen Beine des portugiesischen Sängers vermöchte gegenwärtig wohl kein Künstler in Deutschland Slevogt nachzumalen. Ein drittes prachtvolles Werk des Berliner Malers ist das Porträt eines Herrn in mittleren Jahren mit einem kleinen Schnurrbart und einem Pincenez, der mit dem Rücken gegen eine freie Landschaft, von der Morgensonne umglänzt, in einer Laube sitzt und ein Buch in der Hand hält, von dem er eben aufblickt. Nicht nur, daß die Freilichtschilderung wunderbar gelungen ist, auch die Darstellung des Menschen muß ausgezeichnet genannt werden. Ueber das malerische Problem ist das psychologische nicht im geringsten vernachlässigt. Der Mann, der durch die funkelnden Augengläser den Beschauer ansieht, lebt, nimmt dessen volles Interesse in Anspruch. Die übrigen neuen Arbeiten Slevogts sind mehr skizzen- und studienhafter Natur, einige darunter ganz wunderschön, So »Die Bräute«, zwei weibliche Gestalten, eine weiß, die andere schwarz gekleidet, auf einem goldbraunen Divan hockend, die verschiedenen Reiterstudien, die Studien zum d'Andrade, der »Jäger« auf dem Pürschgange, die an einer Leine hängenden »Schneehühner«, die »Falken«, ein »Erdbeerstillleben«, die Studie zum Porträt von Emil Thomas, das Bildnis eines weißgekleideten kleinen Mädchens u. s. w. Außerdem stellt der Künstler eine Reihe älterer, in Berlin noch nicht gezeigter Arbeiten aus, von denen »Die Zeitungsleser« von 1890, die Dame im graukarierten Morgenkleid »In der Sophaecke« von 1891, das »Bad« von 1892 mit dem auf dem Bauche liegenden weiblichen Akt, die »Ringerschule« von 1893 und ein kleines »Selbstporträt« beweisen, daß der Künstler schon vor zehn Jahren eine außergewöhnliche Erscheinung, ein hervorragender Maler war. PAUL BAUM, der eine größere Kollektion neuer Arbeiten bringt, hat sich in aller Stille zu einem der besten und eigenartigsten deutschen Landschafter entwickelt. Sein fortwährendes Schaffen vor der Natur, sein intimes zeichnerisches Studium gestatten ihm jetzt, sich in der zwanglosesten Weise als Maler zu betätigen. Er hat sich ganz dem Neoimpressionismus ergeben, behandelt aber die seltsame Technik mit einer Meisterschaft, einer Freiheit und einem Geschmack, daß man sie als etwas Selbstverständliches, als den Ausdruck seiner persönlichen Ueberzeugung empfindet. Er ist förmlich breit in malerischer Beziehung geworden und erreicht durch Stimmung seiner Bilder auf Grau hin eine Noblesse des farbigen Ausdrucks, die zu seiner graziösen und feinen Naturauffassung in glücklichstem Verhältnis steht. Dabei wirkt er nie französisch.

JULES DUPRÉ DER TEICH

Sein „Dorf in Flandern“ mit den rotdächerigen Häusern hinter herbstlichen Bäumen, sein „Bach im Frühling“, der blau und fröhlich zwischen grünen Weiden dahin fließt, sein „Garten“ in dessen grüner Wildnis rosafarbene Malven blühen, seine „Allee“ am späten Nachmittag, unter grauem Himmel, mit den seltsam zerzausten Bäumen, die man in Belgien in der Nähe der See findet, sind in ihrer Art komplette Meisterwerke. Man sieht außerdem noch andere schöne Arbeiten, die dem Talent Baums das beste Zeugnis ausstellen. Bei CURT HERRMANN, der sich seiner alten Liebe: dem farbenleuchtenden, auf wenige starke Noten gestellten Blumen- und Früchte-Stilleben wieder zugekehrt hat, ist ebenfalls eine freiere Anwendung des neoimpressionistischen Prinzips zu konstatieren. Er bringt ein oder zwei starkfarbige Objekte in Harmonie zu einem weißen flimmernden Hintergrunde und einer ebensolchen Tischdecke durch Uebertragung der steigernden Komplementärfarben in das Weiße. Er erreicht auf diese Weise ein ganz erstaunliches Leuchten der Blüten, Früchte und Gläser. Die feinsten unter seinen Arbeiten zeigen Margueriten in einer blau und grünen Vase neben einer flachen bläulichen Schale, eine niedrige Schüssel voll Crevettes neben einer grünen Flasche, eine grünliche Weintraube neben einem gelben und einem grünen Apfel. Der Künstler hat die Wirkung seiner Vorführung dadurch etwas beeinträchtigt, daß er zuviel von diesen Stilleben ausstellt. Die Nuancierung der einzelnen Probleme ist unter sich zu delikat, um im Nebeneinander nicht den Eindruck einer gewissen Eintönigkeit hervorzurufen. HEINRICH HÜBNER ist einer der ernsthaftesten und fleißigsten unter den jüngeren Berliner Malern. Die leichterrungenen Erfolge seines Bruders Ulrich haben ihn nicht ins Schwanken gebracht. Er geht ruhig seinen Weg weiter. Von seinen hier ausgestellten Arbeiten verdient besonders ein „Interieur“ hervorgehoben zu werden, mit grünen Möbeln und mit einem runden lichtbraunen Eckofen. In der Mitte des Zimmers eine gedeckte Frühstückstafel mit einem Crysanthemenstrauß. Hinten ein Ausblick in einen grünen Garten. Eine sehr aparte, geschmackvolle Leistung, die für sich allein den Künstler sehr empfehlen würde. Ein Blumenstilleben auf einem Verandatisch en plein air hat schöne Momente. Dagegen haftet einigen Freilichtbildern von Damen, so gesund der farbige Ausdruck ist, noch eine gewisse Mühseligkeit und malerische Leere an. Man darf aber von der Energie Heinrich Hübners erwarten, daß er auch auf diesem Gebiete noch Erfreuliches produzieren wird.

HANS ROSENHAGEN

PERSONAL- UND ATELIER-NACHRICHTEN

MÜNCHEN. München als Kunststadt bildet sozusagen ein großes Vogelnest, in das allerhand Kuckucke ihre Eier legen, um sie von andern ausbrüten zu lassen. Sind die Jungen nun einmal flügge, müssen sie das heimliche Nest verlassen, um selber für ihr Fortkommen zu sorgen. Es ist eine bekannte Tatsache, daß München, eine Brutstätte vieler Talente, für sie doch nicht genügend Spielraum bietet. Schon wieder hat einer unsere Stadt verlassen, der Bildhauer JOSEF RAUCH. Nicht leicht führte GABRIEL V. SEIDL einen Bau aus, bei dem die bildnerische Ausschmückung nicht Josef Rauch besorgte. Seine ganze Kunstanschauung entsproß der heimatlichen Tradition. Hingewiesen

JULES DUPRÉ — DIE ZIEHSCHÜTZE

sei auf seine Arbeiten am hiesigen Künstlerhause und am Neuen Nationalmuseum. So bedauerlich der Weggang so vieler junger Kräfte ist, so erfreulich ist es, sie als Pioniere *unserer* künstlerischen Kultur in der Ferne gedeihlich wirken zu sehen. Berlin bietet eben eine viel kräftigere materielle Basis, überhaupt viel günstigere Auspizien wie München. A. H.

WIEN. GUSTAV KLIMT ist mit der Ausmalung eines modernen Theaters, welches von Professor OLBRICH für den früheren Herausgeber der »Wiener Rundschau«, Felix Rappaport, in Paris gebaut wird, betraut worden.

KARLSRUHE. Professor LUDWIG DILL erhielt von der badischen Regierung den Auftrag, vier dekorative Gemälde für einen Repräsentationsraum auf der Ausstellung zu St. Louis auszuführen.

DÜSSELDORF. Der Maler ALEXANDER FRENZ wurde als Professor für Akt- und Landschaftszeichnen an die Hochschule in Aachen berufen.

BUDAPEST. Professor GYULA BENCZUR, der Direktor der Budapester Kunstakademie, feiert am 28. Januar seinen 60. Geburtstag.

GESTORBEN. In München am 9. Januar der Historien- und Genremaler KONRAD GROB; in Paris am 10. Januar der Maler und Bildhauer LÉON GÉROME; in Wien der Landschaftsmaler ADOLF DITSCHEINER; in Klagenfurt der Bildhauer JAKOB WALD; in Hildburghausen der Maler HEINRICH VOGEL.

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

MÜNCHEN. HEINEMANN hat in einem schönen von EMANUEL SEIDL erbauten Neubau am Maximiliansplatze einen Salon eröffnet, der allen Ansprüchen des modernen Komforts entspricht, für Bilder und Plastiken prächtige Räume darbietet, ebenso geeignet für die Aufnahme von Einzelwerken als für Kollektivausstellungen. Zur Eröffnung hat er über zweihundert Werke von nur einheimischen Meistern zusammengebracht, so daß die Ausstellung zur Zeit ein treffliches Bild des Münchener Kunstschaffens bietet. LENBACH hat allein eine Wand voll neuer Bilder gebracht. Von besonderer Feinheit sind zwei Kinderbildnisse und von einer erstaunlichen Frische in der malerischen Behandlung ein Akt »Bacchantin«. KAULBACH ist nur mit einem Bildnis »Mutterglück« und STUCK nicht besonders repräsentativ vertreten. Dagegen haben HABERMANN, HENGELER und vor allem ZÜGEL gut ausgestellt, dann die beiden SCHUSTER-WOLDAN, RAPHAEL mit einem entzückend fein gemalten Frauenkopf, GEORG mit farbigen Zeichnungen, DEFREGGER, FIRLE, HARBURGER, HIERL-DERONCO, HELLER, KLEIN, LINDENSCHMIT, SIMM, ZUMBUSCH, BORCHARDT, OBERLÄNDER, RENE REINIKE, PH. O. SCHAEFER u. s. w. Von den Landschaftern sind vertreten BENNO BECKER, BARTELS, BAER, CAIRATI, CANAL, FINK, RAOUL FRANK, GUSSOW, HOCH, RICHARD KAISER, ALBERT LANG, LOEFFTZ, TONI STADLER, STEPPES, URBAN, WENGLEIN, WILLROIDER. Im ganzen eine auserlesene Gesellschaft

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

KARL ALBERT BAUR,
der neue Präsident der Münchener Künstlergenossenschaft

in bester malerischer Toilette. Einen besonderen Anziehungspunkt bildet auch der Plastikensaal mit manchen neuen schönen Bronze- und Marmorarbeiten. Besonders werden sich hier die eleganten kleineren Werke vorzüglich repräsentieren. München ist nun wirklich um eine Sehenswürdigkeit reicher, es hat nunmehr einen Kunstsalon, der den verwöhntesten Ansprüchen genügt. Hoffentlich bleibt es nicht beim ersten Versuch, und wird das Interesse und die Anteilnahme an der heimischen Produktion durch diese günstige und bequeme Gelegenheit wirklich gehoben. A. H.

MÜNCHEN. Im Kunstsalon Krause an der Gabelsbergerstraße hat RUDOLF TREUMANN eine kleine Ausstellung von Arbeiten veranstaltet. Er zieht sozusagen aus einer impressionistischen Anschauung die Konsequenzen, indem er farbige Momenteindrücke entsprechend differenziert und den Ausdrucksmitteln des Holzschnittes anpaßt. So gibt ihm z. B. eine Kirche, aus deren Portal die Menge drängt und auf die Straße wie ein Strom von Tinte sich ergießt, das Motiv zu einer Harmonie von Schwarz, Weiß und Grün. Bei einem anderen Blatte, einem Akt mit rotem Haar, seidenen Kleidern in grün und rosa Farben ist durch einen einfach grauen Ton schon das Räumliche des Ateliers ausgedrückt. Die Holzschnitte sind auf Japanpapier gedruckt und zwar nicht mit der Maschine, sondern mittels der Handpresse, wodurch viel feinere Wirkungen ermöglicht werden. A. H.

DRESDEN. *Bildnis-Ausstellung.* Ihre Majestät die Königin-Witwe Carola von Sachsen hat gegenwärtig im kgl. Schloß zu Dresden zum Besten von wohltätigen Anstalten, denen sie Schutz und Hilfe angedeihen läßt, eine Bildnis-Ausstellung veranstaltet, die gegen zweihundert Bildnisse der verschiedensten Art umfaßt. Ihre eigenen Bildnisse haben dazu gesendet Se. Majestät Kaiser Wilhelm II. (von VILMA PARLAGHY), Se. K. H. Prinzregent Luitpold (von GEORG PAPPERITZ), Se. K. H. der Großherzog von Baden (von FERDINAND KELLER), Se. Majestät der König von Sachsen, Jugendbildnis (von VOGEL VON VOGELSTEIN) u. s. w. Im übrigen sind fast alle bedeutenden lebenden deutschen Bildnismaler vertreten, so von München FRANZ VON LENBACH, von dem nicht weniger als dreizehn Bilder vorhanden sind (Bismarck, Moltke, Prinzregent Luitpold, Döllinger, Frau Feez, Frau Rok u. a.); von Stuttgart Graf KALCKREUTH (Onkel Andres); von München FRANZ STUCK (Levi), CARL MARR, ALBERT VON KELLER, FRANZ VON DEFREGGER, KUNZ MEYER. L. SAMBERGER, H. v. HABERMANN, F. A. VON KAULBACH u. a.; von Berlin Graf HARRACH und SOPHIE KONER; von Weimar MAX THEDY und HANS OLDE; von Düsseldorf WALTER PETERSEN und WALTER THOR; von Dresden LEON POHLE, PAUL KIESSLING, CARL BANTZER, ROBERT STERL, MAX PIETSCHMAN, OSKAR ZWINTSCHER, HERMANN PRELL, BÖHRINGER, WILHELM CLAUDIUS, sogar die Ungarn FÜLOP LASZLO, G. FERRARIS u. a. — Für Dresden sind von besonderem Interesse gegen fünfzig Bildnisse von Mitgliedern des Königshauses, die das ganze neunzehnte Jahrhundert umfassen und da ferner auch ANTON GRAFF (zwanzig), RAPHAEL MENGS (fünf), KÜGELGEN, DORA STOCK, TISCHBEIN reichlich vertreten sind, so erhält man einen Ueberblick über die Entwicklung der sächsischen Bildniskunst in den letzten hundertfünfzig Jahren. Die älteren Bilder stammen namentlich aus Schloß Lichtenwalde (Graf Vitztumscher Besitz) und Schloß Dahlen (Sahrer von Sahr). Unter Graffs Werken sind Bildnisse von Wieland und Tiedge. Ein Bildnis Klopstocks stammt von dem Dänen Juël. So bietet die Ausstellung neben manchem Minderwertigen des Interessanten sehr viel. Zusammengebracht wurde sie im Auftrag des Königs von dem Dresdener Hofkunsthändler Hermann Holst (Emil Richters Kunsthandlung).

WIEN. *Hagenbund.* LEOPOLD BURGER's künstlerischer Nachlaß ist in seiner Gesamtheit ausgestellt. Der früh verstorbene Künstler ist ein ehrlich Strebender gewesen. Es erfüllt das Ringen nach Wahrheit, nach Inhalt, nach Können, welches aus seinen Werken spricht, den Beschauer mit wehmutsvoller Freude. Wäre Burger Kraft und Zeit gegönnt gewesen, so wäre er als Maler sozialer Affekte, als Schilderer des Einfachen, und als phantasievoller Erzähler, ein echter Helfer der Kunst geworden. Der Münchner Bund zeichnender Künstler hat graphische Arbeiten eingesendet. WELTI ist mit

SAALANSICHT AUS DEM NEUEN KUNSTSALON HEINEMANN, MÜNCHEN
Erbaut von Emanuel Seidl

seiner wunderschönen Mondnacht vertreten; KREIDOLF's Originale zu seinen Bilderbüchern wirken mit der ganzen Frische eines heiter poetischen Empfindens. Besonders erregten aber die Affenzeichnungen von EMMERICH SIMAY Aufsehen durch die geistreiche Vereinfachung des Zeichnerischen. Einen besonderen Saal erhielt HEINRICH LEFFLER für seine Theaterfigurinen, welche in sehr hübscher Technik die rasch vorüberziehende Welt des Scheins künstlerisch festhalten. B. Z.

WIEN. Wie alljährlich Anfang Januar, ist auch heuer eine Aquarell-Ausstellung im Künstlerhause zu sehen. Mehr noch wie irgend ein anderer Kunstausdruck ist die Technik des Aquarells leicht die Quelle dilettantischer Süßlichkeit. Die äußere Glätte und Zartheit der Behandlung dringt nur zu oft auch in der inneren Auffassung als gefällige Banalität durch. Von dem großzügigen Stil, welchen die Engländer und auch Franzosen und Deutsche durch die Errungenschaften des Impressionismus auf Aquarell und Pastell übertragen haben, ist im Künstlerhause nicht viel zu verspüren. In dem ersten, nur von Wienern okkupierten Saal, können wir uns nur an der wahren Künstlerschaft von RIBARZ und an einigen guten CHARLEMONT's erfreuen. Sonst ist so ziemlich alles Gebotene recht süßlich. Von fremden Gästen ist der Engländer SULLIVAN zu nennen; dann der Berliner OSK. MOLL und der Münchner REINICKE. Folgt noch ein Zimmer, von den Raffaelli-Stifte verwendenden Künstlern ausgefüllt. Die gegebenen Lösungen sind sehr ungleicher Natur. Der eine weiß Leuchtkraft zu geben, der andere wieder bringt nur schwerflüssige opake Farbenlagen heraus. Auch hier wird offenbar wieder der Satz sich als wahr erweisen: Das Können heiligt die Mittel. B. Z.

DARMSTADT. Die letzte Kunstvereinsausstellung brachte eine stattliche Kollektion schöner Marinen des Hamburger Professors SCHNARS-ALQUIST, außerdem treffliche Odenwaldbilder in Aquarell und ein paar gelungene Porträts des Darmstädters WILHELM BADER. Im Ernst Ludwigshause stellte VINZENZ CISSARZ ein wirkungsvoll auf dekorative Wirkung gemaltes Musikzimmerbild aus, dann kleinere Landschafts- und Porträtarbeiten, und das Kunstgewerbemuseum bot in einer Schwind-Ausstellung Gelegenheit, sonst im Privatbesitz verborgen gehaltene, überraschend schöne Originalzeichnungen des Meisters kennen zu lernen.

BERLIN. *Der Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen Berlins*, dem eine große Anzahl Künstlerinnen auch außerhalb Berlins angehört, veranstaltet während der Monate April und Mai im Ausstellungssaale der Akademie der Künste, Potsdamerstraße 120, seine statutenmäßige Kunstausstellung. Die Leitung der Ausstellung ruht in den Händen einer Kommission, der die Malerin HILDEGARD LEHNERT vorsitzt. — Mit der Ausstellung ist eine Verlosung von Kunstwerken verbunden. R.

SAALANSICHT AUS DEM NEUEN KUNSTSALON HEINEMANN, MÜNCHEN
Erbaut von Emanuel Seidl

Redaktionsschluß: 21. Januar 1904 Ausgabe: 4. Februar 1904
Für die Redaktion verantwortlich: F. SCHWARTZ
Verlagsanstalt F. BRUCKMANN A.-G. — Druck von ALPHONS BRUCKMANN Sämtlich in München

CAMILLE COROT

IM MORGENGRAUEN

CAMILLE COROT — DIE BRÜCKE VON NARNI

DIE MEISTER DES PAYSAGE INTIME

Von WALTHER GENSEL

II.

Rousseau und Dupré sind die eigentlichen Begründer der intimen Landschaft in Frankreich; zu ihnen gesellte sich als dritter NARCISSE DIAZ DE LA PEÑA, der, obwohl ein paar Jahre älter als sie, erst 1835 mit bedeutenderen Werken hervortrat. Von den Liebhabern immer noch aufs äußerste gesucht und darum auf den Versteigerungen fast fabelhafte Preise erzielend, wird er in der Kunstgeschichte heute zuweilen geflissentlich herabgesetzt. Seine Bedeutung liegt nicht ausschließlich auf dem Gebiete der Landschaft. Er ist ein Nachfolger Prud'hons und über diesen hinaus Correggios, den er unter allen Malern am meisten verehrte. „Ich gehe zu ihm, wie der Schmetterling zur Flamme fliegt; man mag ihn der Kraftlosigkeit und Nachlässigkeit zeihen, ich sehe nur seine Farbe und seinen strahlenden Glanz.“ Blühendes, lebendurchglühtes Fleisch ist Diaz' eigentliche Domäne. Bei seinen größeren Kompositionen stören zeichnerische Mängel allerdings zuweilen empfindlich den Genuß, wundervoll sind dagegen die kleinen Bilder mit nackten oder halbnackten Gestalten im Waldesgrund. Das Weiß des Körpers, das milde Grün und etwa ein blaues oder rotes Gewand vermählen sich zu einem Akkord von zartestem Wohlklang. Außerdem hat er besonders gern orientalische Scenen gemalt, ohne übrigens je den Orient gesehen zu haben; sie boten ihm willkommene Grundlagen für funkelnde Farbenspiele. In seinen Landschaften, von denen Chauchard die größten und schönsten besitzt, ist er stark von Rousseau abhängig, ohne dessen Größe der Auffassung und Kraft der Durchführung ganz zu erreichen. Eins aber hat er selbständig für die Kunst entdeckt und zur höchsten Vollendung gebracht, das ist die Darstellung des Waldbodens. Das soll ihm nicht vergessen werden. Die Poesie des Waldinnern, die majestätisch aufragenden Stämme und die domartigen Gewölbe, zu denen sich die Wipfel zusammenschließen, hatten auch andre schon gemalt. Keiner aber hatte gesehen, welch reizende Bilder, Ge-

schmeiden von Perlen und Smaragden vergleichbar, die Farren und das Moos, das Gras und die Blumen des Waldbodens bieten, wenn die Sonnenstrahlen durch die Baumkronen herabrieseln. Die größeren Bäume sind meist nur bis etwa zur Hälfte des Stammes gegeben, eine weiße Birke bringt oft eine helle Note in die unendlich mannigfaltigen Nuancen des grünen Unterholzes. Immer und immer wieder ging er von Barbizon aus hinein in den köstlichen Buchenwald des Dormoir. Aber auch die wilden Gegenden des Waldes liebte er und die Lichtungen, wo zwischen Moos und rötlichem Heidekraut verkrüppelte Fichten und Steineichen die knorrigen Arme zum Himmel recken. Zuweilen erscheint auch eine kleine Staffagefigur, etwa eine des Weges daherkommende Bäuerin mit rotem Kopftuch (Abb. S. 252—255).

Während sich diese Meister noch Schritt für Schritt ihre Stellung erkämpften, näherte sich ihren Idealen immer mehr ein wesentlich älterer Meister aus dem andern, dem klassizistischen Lager, der ihren Ruhm beinahe in den Schatten stellen sollte, CAMILLE COROT. Corot läßt sich eigentlich überhaupt in keine Schule zwängen, er vereinigt das beste aus allen und bildet eine Schule für sich. Während die andern sich heiß abmühten, die Natur so getreu wie möglich wiederzugeben, schaltete er oft ganz frei mit ihr. Freunde haben ihn beobachtet, wie er, einen Baum abkonterfeiend, plötzlich einen Teich daneben malte, der gar nicht vorhanden war. Ach, sagte er scherzend, ich bekam dabei solchen Durst. Die andern sind große Dolmetscher, er ist der größte „Évocateur“ der Natur, der je gelebt hat. Keiner hat es so verstanden, ihren poetischen Gehalt gewissermaßen im Extrakt darzustellen.

Man unterscheidet drei Perioden in seinem Schaffen. Schon in der frühesten (bis etwa 1835) zeigte er in seinen kleinen Bildern, wie z. B. in den römischen Ansichten (Abb. S. 256) eine ungemein feine Empfindung für die Luftstimmungen, während er die großen für den Salon bestimmten Landschaften (Abb. S. 251) ganz nach den Regeln der herrschenden Schule komponierte. Für die Hauptwerke der zweiten sind die hohen Felsen und epheu-

NARCISSE DIAZ — WALDLANDSCHAFT

NARCISSE DIAZ

SONNENSCHEIN IM WALD

NARCISSE DIAZ DIE LACHE

umrankten Bäume charakteristisch, wie er sie z. B. im Hieronymus (Abb. S. 259), dem Demokrit und ähnlichen Bildern verwendete. Tiefgrüne und bräunlich gelbe Töne herrschen in ihnen vor. Malte er dagegen unbefangen die heimische Natur, so stellten sich auch die zarten und hellen Töne der Frühzeit wieder ein (Abb. S. 258). Ganz intim aber wurde er doch erst in seiner dritten Periode. Freilich auch dann hat er die Lehren, die man ihm in seiner Jugend eingeimpft hatte, nie ganz vergessen, wenigstens bei den großen Bildern nicht, die er zu den Ausstellungen einschickte und auf die er also doch wohl den größten Wert legte. Allein der Klassizismus ist unter seinen Händen wie verwandelt und in sein Gegenteil verkehrt. Er behielt die großen Bäume im Vordergrunde bei, die den Blick so gut in die Ferne führen. Aber diese Bäume haben bei ihm nichts coulissenartig Steifes, sondern sind selbst schon ganz in Duft gehüllt. Und ähnlich steht es mit seiner berühmten klassischen Staffage. Er sagte sich nicht: Jetzt will ich eine verwundete Eurydike oder einen Orpheus oder einen Nymphentanz malen und suchte sich dafür einen würdigen Hintergrund aus, sondern der Naturausschnitt, den er gesehen, bevölkerte sich ihm unwillkürlich mit den Gestalten seiner Phantasie. Oftmals waren es Figuren der antiken Mythologie (Abb. S. 250). Dann aber finden wir Gestalten aus der Dichtkunst und aus der Bibel, einen Homer, einen Macbeth, einen heiligen Sebastian. Die Landschaft stimmt durchaus nicht immer mit den Angaben des Dichters überein. Die Waldlichtung seines Macbeth ist etwas ganz anderes als die Heide bei Shakespeare. Aber die aufsteigenden Nebeldünste scheinen sich bei ihm im flimmernden Abendlicht wie von selbst zu Spukgestalten zu verdichten. Zu einer solchen Stunde kann man wohl Hexen sehen. So ist also die Stimmung der Dichtung voll ausgeschöpft. Zuweilen ließ er auch alle literarischen Reminiszenzen zu Hause und setzte einfach einen italienischen Hirtenbuben (Abb. S. 260), oder eine blumenpflückende Frau mit ihren Kindern (Abb. S. 257), oder einen reitenden Bauern in seine Landschaft hinein. Natürlich kam es vor allem darauf an, was für einen Farbenfleck er gerade brauchen konnte. Der Augenpunkt liegt fast nie auf diesen Figuren, sondern da, wo die Helligkeit des Himmels anfängt. Trotzdem sind sie niemals überflüssig. Man mache den Versuch, irgend eine wegzunehmen und es wird stets eine fühlbare Lücke entstehen.

Aber wie gesagt, die klassischen Landschaften mit ihren Bäumen und Seen oder den burgenbekränzten Hügeln bilden nur die eine Seite in seinem Schaffen. Ebenso zahlreich wie seine Souvenirs d'Italie sind die Erinnerungen an Ville d'Avray, an die entzückenden kleinen Teiche, in deren Nähe noch heute das Häuschen steht, in dem er alle Jahre wenigstens einige Monate verbrachte (Abb. S. 261). Ja, die heimischen Eindrücke überwiegen sogar die italienischen. Die Seen von Nemi, von Albano, der Gardasee (Abb. S. 262) bekommen etwas von der weichen nordfranzösischen Luft, die alle Dinge mit einem leichten, bläulich-grauen Schleier überzieht, und nicht umgekehrt. In der Nähe von Ville d'Avray befinden sich zudem unzählige Espen, Pappeln und Weiden, die dem Grün der Wälder ein feines Silbergrau beimischen, und so jenen unendlich zarten, beinahe farblosen Ton erzielen, den die Gegner des Meisters spöttisch als Seifenwasserfarbe bezeichneten. Außer Ville d'Avray gab ihm besonders die Flachlandschaft bei Mantes, wo er sich fast jeden Sommer einige Zeit bei einer Verwandten aufhielt, und später die Umgebung von Douai unerschöpfliche Motive (Abb. S. 263 u. 264). Kein Ort war ihm zu gering, er gewann ihm einen poetischen Zauber ab. Bald ist es eine simple Dorfstraße mit unscheinbaren Häuschen (Abb. S. 265), bald ein einsamer Waldweg mit einem Bauernkarren, bald ein von Pappeln umsäumter Bach, eine Wiese mit Wäscherinnen oder eine Windmühle, die er malt. Auch Bauernhöfe und Interieurs haben ihn oft gefesselt. Doch dies führt uns auf seine Figurenbilder, die zwar einen beinahe ebenso wichtigen Titel seines Ruhmes ausmachen wie seine Landschaften, uns aber hier nichts angehen. Fast alle jene einfachen Bilder sind, wie gesagt, mit einem Nichts von Farbe gemacht, aber so unsäglich fein abgestimmt und so von Licht erfüllt, daß ihre Nachbarschaft denen der stärksten Koloristen gefährlich zu werden vermag.

Das poetische Gefühl und nicht der poetische Gegenstand war ihm die Hauptsache. Die Poesie aber fand er vor allem in dem Unbestimmten, Ahnungsvollen. Deshalb liebte er die frühen Morgenstunden, wenn die Nebel noch nicht völlig zerteilt sind und die Landschaft wie in

NARCISSE DIAZ WALDRAND

CAMILLE COROT DAS COLOSSEUM (1822)

einen leichten Gazeschleier hüllen, und die späten Abendstunden, wenn die Dämmerung die Konturen sanft zerfließen läßt. Alles ist bei ihm zart und weich. Rousseau malte den Baum als eine körperhafte Individualität, Corot als ein schattenspendendes Dach, in dessen Zweigen die Vögel zwitschern und unter dem es gut ruhen ist. Uebrigens hat er sich nicht einseitig auf die Morgen- und Abendstunden beschränkt. Wir finden auch Bilder von ihm, über denen die Mittagsschwüle zittert, Mondscheinbilder und selbst Darstellungen trüben, windigen Wetters (Abb. S. 266). Großartige erschütternde Naturschauspiele wie Rousseau und Dupré hat er allerdings nie gemalt. Ueberall kommt der große Charmeur zum Vorschein, als der er in der Geschichte fortleben wird. . . .

Wir sahen, daß Rousseau zuweilen weit ausgedehnte Flachlandschaften gemalt hat. Zum eigentlichen Maler der Ebene aber wurde doch erst Jean François Millet. Er ist spät zur Kunst gekommen und hat sich auch dann noch langsam entwickelt. Seine rechte Eigenart fand er erst, als er 1849 die Großstadt Paris mit dem Dörfchen Barbizon vertauscht hatte, wo er von da an in inniger Gemeinschaft mit Rousseau lebte. Man ist gewohnt, in ihm zunächst immer den Bauernmaler zu sehen. Wenn man aber seiner Kunst auf den tiefsten und letzten Grund geht, so erkennt man, daß das Bäurische an und für sich in vielen Fällen nebensächlich ist. Er malte *den Menschen* in der Landschaft, die unendliche Ebene mit dem unendlichen Himmel darüber und, die Horizontallinie als mächtige Silhouette überschneidend, die menschliche Figur. Dafür aber brauchte er ganz einfache schlichte Gestalten, gewissermaßen den Menschen in seiner patriarchalischsten Form, und da boten sich ihm wie von selbst die Bauern seiner Heimat, der Bretagne, oder seiner zweiten Heimat, der Brie, deren Gewänder er nur noch ganz wenig zu vereinfachen brauchte. So entstanden der Schäfer, der seine Herde heimtreibt, oder der Mann mit der Hacke oder der Mann, der seinen Rock wieder anzieht, unvergeßliche Bilder, die die ganze Tragik des biblischen „Im Schweiße deines Angesichts sollst du dein Brot essen“ zusammenzufassen scheinen, dazwischen wohl auch Figuren von einfacher Lieblichkeit wie die Schäferin oder Gruppen von zwei Figuren, wie das berühmte Angelus und die Kartoffelleger. Die Stimmung der Scene aber wird durch die Beleuchtung erhöht. Ueber dem Mann mit der Hacke liegt drückende Mittagsschwüle, beim Feierabend steigen feuchte Dünste aus dem Erdboden; über der Schäferin dagegen ziehen leuchtende Wölkchen am klaren Nachmittagshimmel dahin (Abb. S. 269), und die betenden Figuren des Angelus werden von den letzten Strahlen der scheidenden Sonne vergoldet und verklärt.

Zuweilen aber hielt Millet auch die menschliche Gestalt für entbehrlich. Dann entstanden

CAMILLE COROT MORGENLANDSCHAFT

CAMILLE COROT — ANSICHT VON SOISSONS

Bilder wie die Egge (Abb. S. 267). Scholle reiht sich an Scholle, so weit das Auge reicht. Ein Pflug, ein paar Erdhaufen, eine stehengebliebene Egge, weiter hinten, kaum angedeutet, ein Dörfchen dienen nur dazu, den Blick weiter und weiter zu führen, bis er sich in der Unendlichkeit verliert. Melancholisch und eintönig wirken die stumpfen braunen Töne. Darüber liegt der graue Herbsthimmel, zu dem Krähenschwärme emporsteigen. Niemand hat die unendliche Traurigkeit ergreifender geschildert, die an trüben Novembertagen über der Natur liegt, wenn alles Leben auszusterben beginnt, niemand die aufgewühlte Erde greifbarer als er. Doch dazwischen finden sich auch idyllische Werke, so das sehr farbige Bild „Der Frühling" im Louvre (Abb. S. 268) mit der Darstellung seines von frischem Naß erquickten Gartens, über dem an den dunklen davonziehenden Regenwolken noch der Bogen des Friedens gespannt ist, dann das in ganz feinen grauen und grünen Tönen gehaltene Bild mit dem Dorfkirchlein seiner Heimat, in das er alle Liebe zu dieser hineingelegt zu haben scheint (Abb. S. 270). Auch das Meer hat er in einigen wundervollen Bildern verherrlicht (Abb. S. 271). Von kleinen Rokokobildchen war er ausgegangen, bei ganz einfachen, ganz großen Werken endete er. Schließlich blieb fast nichts Gegenständliches mehr, sondern nur verkörperte Ideen, die Ideen des Raumes und der Unendlichkeit.

„Ich will Ihnen gestehen, auf die Gefahr hin, wieder für einen Sozialisten zu gelten, daß es die menschliche Seite ist, die mich am meisten in der Kunst bewegt, und wenn ich machen könnte, was ich möchte, oder es wenigstens versuchen, so würde ich nichts tun, was nicht das Ergebnis eines Eindrucks wäre, den ich im Anblick der Natur, sei es in der Landschaft, sei es in Gestalten, empfangen hätte." — „Ich möchte, daß die Wesen, welche ich darstelle, aussähen, als ob sie ganz in ihrer Lage aufgingen, und daß es unmöglich sei zu denken, daß ihnen der Gedanke kommen könnte, etwas anderes zu sein. Menschen und Dinge müssen immer um eines Zweckes willen da sein. Ich wünsche das voll und stark zu geben, was notwendig ist, denn ich meine, daß schwächlich ausgedrückte Dinge besser überhaupt nicht gesagt würden, denn sie verlieren dadurch gewissermaßen ihre Blüte und werden verdorben.

Jean-François Millet, Briefe

* * *

Was der Künstler nicht geliebt hat, nicht liebt, soll er nicht schildern, kann er nicht schildern.

Goethe

EIN NEUES VERFAHREN FÜR ORIGINALLITHOGRAPHIE

Von Prof. Ludwig Kühn

Das Bestreben, mit Anwendung der drei Grundfarben: Gelb, Rot, Blau ein fertiges farbiges Bild zu erzielen, ist schon sehr alt und wurde hauptsächlich von Künstlern geübt, die für den Druck arbeiteten, und es sind dabei sehr schöne Resultate entstanden. Aber immer sind diese Arbeiten Einzelleistungen geblieben. Von der endgültigen Lösung des Dreifarbendruckes an und für sich noch zu weit entfernt, waren die jeweiligen Verfahren viel zu kompliziert und zu mühsam, um auch dem die Anwendung zu ermöglichen, der nicht mit der Zähigkeit und Ausdauer des Erfinders das Verfahren verfolgte und ausübte.

Und doch liegt gerade in der Anwendung der drei Grundfarben zur Herstellung von Erzeugnissen des Druckes ein großer Reiz und eine unvergleichliche Frische der Farbenwirkung, die besonders den Maler, der doch den Problemen der Farben mit am nächsten steht, interessieren muß. Zu Ende des vergangenen Jahrhunderts ist das Dreifarben-Problem endgültig gelöst worden und zwar auf photomechanischem Wege durch Anwendung von Farbenfiltern. Durch Vorschaltung der letzteren vor das Objektiv des photographischen Apparates werden nach einem farbigen Originale drei Platten aufgenommen, die durch Uebereinanderdruck ein vollkommen farbenreiches Bild ergeben, das bis ins kleinste die Farbenwerte des Originals trifft. Wer Gelegenheit hat, den Uebereinanderdruck eines solchen Erzeugnisses zu verfolgen, wird sich des Staunens nicht enthalten können. Der Zusammendruck von Gelb und Rot hat nichts Ueberraschendes; denn nur ein weiterer Ton tritt zu den zwei Farben hinzu: Orange. Aber nun folgt im Aufdruck die dritte Platte, das Blau. Wie mit einem Zauberschlage liegt das farbenfertige Bild vor dem Beschauer, mit all den Tonabstufungen, die dem jeweiligen Originale eigen waren. Erbrachte also diese mechanische Herstellungsweise eines Dreifarbendruckes den endgültigen Beweis, daß die drei Grundfarben alle Töne wiederzugeben imstande sind, so mußte es

CAMILLE COROT — DER HEILIGE HIERONYMUS

CAMILLE COROT CASTELGANDOLFO

doch den Künstler reizen, für ein Prinzip, das uns täglich neue Ueberraschungen in den Illustrationspublikationen bringt, auch Wege zu finden, die es dem Malerlithographen ermöglichen, dieses schöne Prinzip auch auf manuelle Weise in Anwendung zu bringen.

In den folgenden Zeilen soll nun ein selbsterfundenes Verfahren des Verfassers dieser Zeilen zur allgemeinen Anwendung für die Kollegen freigegeben sein. Es ist ungemein einfach und bietet keinerlei Schwierigkeiten in der Ausführung. Es sei als Beispiel angenommen, der Künstler beabsichtige von einem Porträt-Aquarell eine Künstlerlithographie in den drei Grundfarben herzustellen. Er fertigt nun zunächst nach dem Aquarell eine Zeichnungsplatte entweder direkt auf den Stein, oder auf das Kornpapier, das auf den Stein übergezogen wird. Die Zeichnung muß fertig im Ton sein, aber mit besonderer Betonung aller zeichnerischer Momente. Also eine in sich abgeschlossene Leistung, die auch für sich allein bestehen kann. Je besser diese Platte durchgebildet wird (in möglichst lichter Weise), um so vorzüglicher wird die ganze Arbeit gelingen, denn es wird sich im Verlauf dieses Artikels zeigen, daß mit dieser Zeichnungsplatte schon die Hauptarbeit getan ist.

Von dieser Zeichnungsplatte läßt nun der Künstler drei vorzügliche Fettüberdrucke auf drei Steine machen, vorher ist aber der Originalstein mit Punkturen zu versehen. Der Originalstein bleibt bestehen, falls einer der drei Ueberdrucke verunglücken sollte.

Die drei Ueberdrucke sind nun zu bezeichnen als Gelbplatte, als Rotplatte und als Blauplatte. Für letztere wähle man den besten Ueberdruck, den nächstbesten für Rot.

Würden nun diese drei Platten in den entsprechenden Farben Gelb, Rot und Blau zusammengedruckt, so würde das Resultat das gleiche sein, als wenn nur eine der drei Platten in einem etwas farbigen Schwarz gedruckt worden wäre; denn da die drei Platten sich vollkommen gleichen bis auf jedes Pünktchen, so würden sich die drei Farben vollkommen überdecken, d. h. es würde eine annähernd schwarze Farbe entstehen. Dies

CAMILLE COROT

DIE TEICHE VON VILLE D'AVRAY

besagt: In den drei Platten ist die ganze zeichnerische Aufgabe der Arbeit schon gelöst und im weiteren Verlaufe der Arbeit braucht der Künstler sich nur noch um die Farbe zu bekümmern. Zur Fertigstellung der Arbeit sind dem Künstler nun lithographische Tusche, Feder, die Schabnadel und der Spritzpinsel als Arbeitsmaterial in die Hand gegeben. Der Spritzpinsel ist ein runder Borstenpinsel, im Umfange eines Markstückes ungefähr und einer Borstenlänge von 3 cm. Dazu bedarf man noch eines kleinen Drahtnetzes (14×14 cm ungefähr) mit einem Abstand der Drähte von 2 mm. Taucht man den Pinsel mit dem Ende in lithographische Tusche ganz mager ein und fährt in raschem Tempo über das Netz, so entsteht ein Staubregen der Tusche und dieser legt sich als kreidekornähnlicher Ton über den Stein. Auf diese Weise lassen sich alle erwünschten Tonstärken erzielen. Eine Anzahl Schwarzdrucke des Originalsteines auf dünnes Papier werden zu Schablonen ausgeschnitten und auf diese Weise nur jene Stellen von dem Staubregen der Tusche getroffen, welche Tönungen erhalten sollen. Stellen, die dunkel genug sind, werden mit Stücken Seidepapier überlegt, sobald die Tusche abgetrocknet ist. Das Seidenpapier reißt man, wo weiche Stellen es wünschenswert erscheinen lassen, rasch ab und entstehen dadurch gezackte Enden, die nicht direkt an den Stein anliegen. Dadurch erhält man beim Spritzen die nötigen Weichheiten. Die Schabnadel schafft übrigens noch dort den nötigen Verlauf, wo derselbe mit den angeführten Mitteln, die sich der Praktiker unendlich erweitern kann, nicht erreichbar war. Vor Anwendung der Feder ist zu warnen, wenn selbe zur Erreichung einer bestimmten Wirkung nicht unbedingt erforderlich ist. Für kleine Retouchen ist sie aber nötig. Der Spritzton soll nie so stark werden, daß die übergedruckte Zeichnungsplatte nicht noch als solche einige Töne dunkler durchklingt. Es sind also gedeckte Töne möglichst ganz zu vermeiden, sie fallen auf dem fertigen Drucke gewöhnlich aus der Umgebung heraus.

Es sei nun angenommen, das Aquarellporträt sei der Porträtkopf eines Mannes, mit braunen Haaren, rotem Barte, der Hintergrund sei blau. Der Künstler hat seine drei Steine vor sich auf dem Arbeitstisch liegen, denn sie sollen stets gleichzeitig behandelt werden und müssen vorher von dem Drucker richtig entsäuert (Essigsäure) sein, da sonst die Tusche auf dem Stein nicht hält, also nicht druckfähig wird. Man spritze nun auf die gelbe und rote Platte über die Fleischteile und das Haar mit Anwendung der erwähnten Schablone einen leichten Ton, bei

CAMILLE COROT — AM GARDASEE

CAMILLE COROT DIE BRÜCKE VON MANTES

der roten Platte die Wangenteile etwas stärker. Der rote Bart wird sodann auf beiden Platten, nachdem die übrigen Teile mit Seidenpapier verdeckt sind, ganz kräftig übertönt. Das Haupthaar wird etwas stärker als die Fleischteile mit Ton überlegt. Da der Hintergrund blau werden soll, so ist derselbe mit dem Schaber auf der gelben Platte ganz zu beseitigen. Auf der roten Platte muß er stark aufgelichtet werden, falls die Abtönung in Rot nicht erwünscht wäre. Wo im Fleisch grünliche Töne entstehen sollen, genügt es, diese auf der roten Platte eine Idee aufzuhellen; wo violette Färbung verlangt wird, helle man das Gelb etwas auf. Auf der blauen Platte ist der blaue Grund mit einem kräftigen Spritzton zu überlegen, ferner das Haupthaar etwas abzutönen. Sind besonders reine Stellen zu erzielen, so genügt es, diesen eine kleine Aufhellung angedeihen zu lassen. Im übrigen muß sich der Künstler sehr hüten, an der Blauplatte viel zu retouchieren. Der Uebereinanderdruck dieser nun fürs erste fertigen Platten ergibt gewöhnlich schon ein Bild, das den Künstler für die Mühe seiner Arbeit lohnt. Was weiter an den Platten zu wünschen übrig bleibt, muß mit der größten Vorsicht gemacht werden, denn schon ganz kleine Retouchen mit der Schabnadel geben eine große Wirkung, wo Tonunterschiede gesteigert werden sollen. Aber durch vorsichtiges, wohl überlegtes Arbeiten lassen sich gerade nun, wo der Künstler schon einen Druck vor sich hat, die überraschendsten Effekte erzielen.

Besonders für Stimmungslandschaften bietet diese Technik ein dankbares Feld, das dem Künstler ganz neue Ausdrucksmittel an die Hand gibt. Da erscheint es meist angebracht, die Grundfarben nicht ganz rein zu wählen, sondern schon diesen eine feine Abtönung zu geben. Auch können überhaupt drei fein harmonierende Töne zum Druck gewählt werden, die als Resultat einen noblen Akkord in Tönen ergeben. Immer wird das Verfahren bei geringer Mühewaltung neuen Reizen zum Ausdruck verhelfen, immer werden sich von dem Einzelnen neue Kombinationen finden lassen, die zu neuen Wirkungen führen. Doch das wird wohl erst der ganz erfassen können, der sich mit dem Verfahren einmal befaßt hat.

CAMILLE COROT — BLICK AUF SIN-LE-NOBLE

Eines soll hier noch erwähnt sein: Für Schnellpressendruck eignet sich dies Verfahren nicht, Handpressendruck ist absolut erforderlich dafür. Wo jede Platte ihre Aufgabe voll erfüllen muß, um die beabsichtigte Wirkung zu ergeben, da genügt der verflachende Druck der Schnellpresse nicht mehr, um ein gutes Resultat zu liefern. Die Anwendung ist also nur für solche Arbeiten ratsam, die in einer beschränkten Anzahl als Künstlerdrucke hergestellt werden sollen. Zum Schlusse stellt der Verfasser dieser Abhandlung noch eine Bitte an jene Kollegen, die sich in Zukunft mit diesem Verfahren beschäftigen wollen. Es würde doch von großem Interesse sein, jene Arbeiten mit einer Marke zu kennzeichnen, welche mit Anwendung des oben erklärten Verfahrens hergestellt sind. Würde schon der Sammler eine solche Kennzeichnung mit Freude begrüßen, so ist auch der Kunstgelehrte, ferner jene Künstler, die sich mit diesem Verfahren befassen wollen, dankbar für eine solche. Und auch dem Verfasser würde sie willkommen sein, um beobachten zu können, ob sein Bemühen auch Früchte getragen. Die untenstehende Marke soll diesem Zwecke dienen. Sie charakterisiert nur die Vereinigung der drei Grundfarben durch ein G, R und B, von einem Ringe umschlossen.

PERSONAL- UND ATELIER-NACHRICHTEN

BERLIN. Die Berliner Sezession hat Professor ADOLF OBERLÄNDER zum Ehrenmitglied ernannt.

STUTTGART. Dem Maler Professor OTTO REINIGER gingen durch Brand eine größere Anzahl von Bildern und Studien verloren, von welchen einige in den nächsten Tagen nach Berlin zur Ausstellung in Cassirers Salon gehen sollten.

GESTORBEN: In Berlin der Porträtmaler KARL FRANCKE; in Karlsruhe der Landschaftsmaler Prof. WILHELM SCHRÖTER, geb. zu Dessau 1849, ein Schüler von Galeriedirektor Lessing, bekannt unter dem populären Namen »Winterschröter«, da er mit Vorliebe Winterlandschaften malte. Er war ein tüchtiger, der älteren Richtung in der Landschaftsmalerei angehörender Künstler. Die Großh. Kunsthalle besitzt von ihm ein größeres Gemälde, das ihn von seiner besten Seite zeigt: »Eichengruppe im Wildpark von Stutensee bei Karlsruhe«; in Wien am 31. Januar der Landschafter JOSEPH HOFFMANN.

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

BERLIN. Seitdem Hofrat Adolf Paulus sein Tätigkeitsgebiet von München nach Berlin verlegt hat, gehört JOHN LAVERY zu den ständigen Gästen des *Kunstsalons Ed. Schulte.* Auch in diesem Frühjahr hat er wieder mit einer größeren Kollektion seiner Bilder den Oberlichtsaal der Ausstellung bezogen. Schon der Gesamteindruck der Vorführung berührt sympathisch. Da ist ein Maler, der Kultur hat, dessen Bilder dem Beschauer nicht zudringlich von der Wand entgegenrufen, sondern ruhig warten, daß man sich mit ihnen beschäftigt. Wer möchte vor diesen tonigen Bildern vermuten, daß ihr Schöpfer ein Schüler Bouguereaus war, daß dieser Maler des mondainen Weibes im Atelier Meissoniers gearbeitet? Eher läßt sich schon der Einfluß von Watts und Whistler in den Bildern Laverys nachweisen. Auf den malenden Philosophen in Little Holland House weisen jene Würde und Höhe, jene uninteressierte Zurückhaltung hin, mit denen der schottische Maler seine Frauen zu schmücken pflegt; auf den großen Aristokraten der Farbe seine Vorliebe für Harmonien in Grau, Weiß und Schwarz, in die er mit feinschmeckerischem Behagen gern irgend ein leuchtendes, pikantes Farbenfleckchen juwelenartig hineinsetzt. Aber Laverys Porträts sind weder so gedankenschwer wie die von Watts, noch zeigen sie neben der feinen Tonwirkung soviel wirkliche Empfindung wie die Bildnisse Whistlers. Lavery wendet sich mit seiner Kunst an einen weniger engen Kreis, an ein weniger anspruchvolles Publikum. Er weiß dem Sinn der Frauen durch die Sorgfalt zu schmeicheln, mit der er die schönsten Toiletten malt, und er versteht den Beifall der Menge zu gewinnen, indem er alle Frauen schön und in einer poetischen, mindestens aber in einer liebenswürdigen Auffassung darstellt. Um in dieser Weise zu wirken, verzichtet er natürlich meist darauf, charakteristische Porträts zu malen, und oft hat er sogar seine liebe Not, den Forderungen nach Aehnlichkeit gerecht zu werden. Daher sind die Kostüme der von Lavery dargestellten Damen in der Regel mit einer bezaubernden Leichtigkeit und Breite heruntergemalt, während die Gesichter fast immer verquält erscheinen. Ausgenommen, wenn ihm der Typus an sich liegt. Und der Typus, dem der Künstler gerecht wird, weil er seine Aeußerlichkeiten beherrscht, ist der englische. Er bildet den Grundton aller Laveryschen Frauenbildnisse, ob die Dargestellte Französin, Deutsche oder Italienerin ist. Und vielleicht ist es gerade diese englische Note, der Lavery seine zahlreichen Aufträge von seiten der Berliner haute finance verdankt. Daß bei einem so vielbeschäftigten Porträtmaler die einzelnen Leistungen nicht immer auf der Höhe seiner Begabung sind, kann nicht überraschen. Trotzdem besitzen auch die weniger gelungenen Arbeiten Laverys noch immer die Vorzüge, die er allein schon durch Anwendung seines Geschmacks bieten kann. Von diesen Arbeiten lohnt nicht zu sprechen. Sie bestimmen auch weniger den Eindruck dieser Ausstellung als ein paar Bildnisse, die Lavery aus künstlerischem Bedürfnis und weil der Typ ihm

CAMILLE COROT — DIE DORFSTRASSE

CAMILLE COROT DER WINDSTOSS

JEAN FRANÇOIS MILLET DIE EGGE

geläufig ist, von einer schönen jungen Dame gemalt, die er Mary nennt, von der man aber wissen will, daß ihre Wiege nicht jenseits des Kanals, sondern in Rixdorf bei Berlin gestanden. Immerhin kann Mary mit ihrer keuschen und vornehmen Schönheit die hübscheste Miss Soundso beschämen, wenn sie in einem zierlich gerafften, weißen duftigen Gartenkostüm, einen mit blauem Seidenbande geschmückten Florentiner Strohhut auf den dunkelblonden Locken, einen Busch blütenbedeckter Kirschbaumzweige im Arm wie der leibhaftige »Frühling« all in ihrer Lieblichkeit vor einer hellen Wand dem Beschauer entgegentritt. Oder ist sie am Ende nicht noch entzückender auf jenem zweiten großen Bilde, wo man sie in einem russischgrünen Biedermeierkostüm, einen grauen Schal über den Schultern, mit einer graugefütterten Schute, unter der die Ringellocken hervorquellen, mit ernsthaftem Gesicht vor einem dunkelgrauen Grunde sitzen sieht? Man findet die Schöne auf vielen Bildern. Mary in Black, Mary in White, Mary profile — so lauten deren Titel. Und auf einem ganz besonders anmutigen Bilde »Das grüne Sofa« glaubt man sie ebenfalls wiederzuerkennen. Von den übrigen Bildnissen dürften die »Dame in Schwarz« mit ein wenig Grau an der Taille und dem pikanten blauen Fleck, den ein Amulett am Armband hergibt, die »Dame mit dem Blumenstrauß«, die »Dame in Braun« und ein kleines Interieur mit einer sitzenden »Dame in Blaugrau« à la Stevens den Preis verdienen. Sehr wenig kann man sich für Laverys Männerbildnisse und noch weniger für seine Freilichtporträts begeistern. Er malt eine weißgekleidete Dame in einer Hängematte im schattigen Garten, am Ufer eines Sees und eine Baigneuse, die, in ihren weißen Bademantel gehüllt, einen großen japanischen Sonnenschirm gleich einem Heiligenschein hinter sich haltend, vom Meer her auf den Beschauer zuschreitet. Entbehrt das eine Bild jeder intimen Freilichtschilderung und aller feiner Nuancierungen, wozu das Weiß des Kleides besondere Veranlassung bot, so wirkt bei der Strandscene das Meer wie eine Theaterkulisse, und nichts erscheint in der Person der Dargestellten beobachtet. Das ist um so merkwürdiger, als der Künstler zwei sehr feine Landschaften ausstellt: »Die weiße Stadt«, eine Ansicht von Tanger, das von ferne auf einem Hügel glänzt, während vorn ein von Beduinen bevölkertes Stranddorf in Gelb und das blaue Meer leuchten; und »La Manche«, eine charakteristische Wiedergabe des Kanals bei Sonnenschein und blauer Luft. Besonders dieses Tanger kann als eine ganz vorzügliche Leistung gelten, die der Begabung Laverys ein besseres Zeugnis ausstellt als fast alle seine neuen Bildnisse, weil nichts von Konvention und nichts von Rezept darin steckt. Auch GUSTAV FJAESTAD hat sich wieder mit einer Sammlung von neuen Bildern eingestellt. Er scheint sich zu einem Spezialisten der Winterlandschaft auszubilden. Typisch für ihn ist der vorn am Bildrahmen stehende, von Rauhreif bedeckte, zweig- und ästereiche Baum, von dem oft nur die Krone sichtbar ist und durch dessen Zweige man die dahinter liegende in Weiß gehüllte Landschaft im Scheine der Morgensonne oder bei Vollmond, bei grauem Wetter oder im hellen Mittagslicht wahrnimmt. Der Künstler hat es aufgegeben, durch Intimität der Beobachtung zu wirken; er will die Schönheit des Winters stilisieren und kommt durch das Vereinfachen von Formen und Farben und dadurch, daß er kapriziöse Ausschnitte wählt, zu Resultaten, die ganz unmittelbar an die japanische Kunst erinnern. Fjaestad folgt mit diesen Stili-

JEAN FRANÇOIS MILLET IM FRÜHLING

sierungsversuchen der Bewegung, welche die schwedische Kunst neuerdings verfolgt. Seine Absichten werden in dieser Ausstellung um so klarer, als er auch einige kunstgewerbliche Arbeiten sehen läßt, einen kleinen Gobelin, der ein von oben gesehenes Wasser, über das sich grüne Zweige breiten, mit den leisen Reflexen des nahenden Abends zeigt und zwei aus mächtigen Stämmen geschnitzte Rundsessel, deren Dekor Kiefernzweige mit Früchten bilden. Es ist selbstverständlich Sache der Schweden, wie sie malen wollen, aber es sieht nicht so aus, als ob sie auf diesem Wege die Malerei an sich viel weiter bringen werden. Dieses um jeden Preis nationale Kunsttreibenwollen erscheint ebenso unfruchtbar wie das Zurückgreifen mancher deutscher Zeichner und Maler auf die Kunst des Mittelalters. Die Malerei hat schließlich doch noch andere Aufgaben zu erfüllen, als nur Wanddekorationen zu liefern. Es gibt ohnehin genug Kunstgewerbler unter den Malern wie die Ausstellung der *Künstlergruppe »Jagd und Sport«* in Schultes Salon beweist. Für die daran beteiligten Künstler ist die Malerei lediglich das Mittel, um eine Sache zur Anschauung zu bringen, deren Wesen durch künstlerische Reize nicht ins Unklare gesetzt werden soll. Hier ist alles Konvention: Die Form des Tieres, die Bewegung, die Farbe, die Beleuchtung. Und was wäre der Kunst mehr entgegen als diese Art! Für das, was die Gruppe »Jagd und Sport« leistet, wird die Farbenphotographie dereinst vollkommenen und genügenden Ersatz bieten. Der übrige Inhalt des Salons reiht sich dieser allein für des Weidmanns Herz erfreulichen Vorführung leider würdig an. Höchstens wäre noch eine Porträtgruppe von ALFRED HAMACHER auszunehmen, eine exotische Kinderfrau mit einem blonden Baby darstellend.

HANS ROSENHAGEN.

MÜNCHEN — Nun ist es doch noch im letzten Augenblick gelungen, eine *Schwind-Ausstellung* zustande zu bringen, die, wenn auch nicht gerade die Hauptwerke im Original, so doch neben dem berühmten Märchencyklus »Aschenbrödel« noch vieles andere von Schwind vorführt, Werke, die zum größten Teile, wie z. B. die köstliche Lachner-Rolle, das Schwind-Album und das aus Beethovens Besitz stammende Album mit Federzeichnungen zu Figaro, zahlreiche und wenig bekannte Arbeiten aus der frühen Schaffenszeit in Wien, entweder in Privatbesitz oder in schwer zugänglichen Sammlungen sich befinden. Jedenfalls trägt die Ausstellung dazu bei, die Eigenart, den Reichtum und die Originalität der Schwindschen Muse immer mehr kennen, schätzen und lieben zu lernen. Der Besuch der Ausstellung ist ein so reger, daß sie neuerdings um acht Tage verlängert werden mußte.

Die Münchener Künstlervereinigung *Phalanx* hat nunmehr ihre IX. Ausstellung eröffnet. Eine Gruppe jüngerer Maler, wie MICHAEL LINDER, EDUARD MUENKE, KARL PALME, H. PAMPEL, HANS SCHRADER, RUDOLF SICK und H. J. WAGNER ziehen sozusagen in ihren Arbeiten die letzten Konsequenzen aus den Problemen des Impressionismus. Man beginnt nach und nach das Interesse an solchen Werken zu verlieren. Es kann ja auch einmal

JEAN FRANÇOIS MILLET

DIE SCHÄFERIN

eine Malmaschine erfunden werden, welche mit derselben Genauigkeit und virtuosen Technik farbige Momenteindrücke und Augenblicksstimmungen aus der Natur festhält. Das Malenkönnen ist noch keine Kunst. ALFRED BACHMANN gibt sich doch wenigstens noch Mühe, die Eindrücke zu einem Bilde abzustimmen. An plastischer Gestaltungskraft ist er den meisten überlegen, obwohl gerade er ungemein viel Sinn für seine Tonwirkungen entwickelt. Von WASSILY KANDINSKY ist zu erwarten, daß er uns einmal mit einer Serie mehrfarbiger Holzschnitte u. dergl. überrascht. Seine farbigen Zeichnungen gehören mit zu den frischesten Darbietungen der Kollektion. Den Hauptanziehungspunkt bildet aber eine Reihe Zeichnungen von ALFRED KUBIN. Wenn wir sagen Zeichnungen, so ist das schon zu viel, denn eigentlich handhabt Kubin die künstlerischen Ausdrucksmittel ziemlich naiv — man könnte sagen dilettantisch. Aber vielleicht kommt es ihm darauf gar nicht an, vielleicht will er gar nicht als Zeichner interessieren und überläßt es Künstlern, wie THÖNY, BRUNO PAUL, TH. TH. HEINE u. a. Am Ende ist es ihm nur darum zu tun, unsere Vorstellungen anzuregen und um so kräftiger zu sein, je weniger Positives und Reales er in der Erscheinung gibt. Kubins Kunst kann man nicht analysieren, sie ist durchaus subjektiv, sie entspringt aus einer ganz persönlichen Empfindung.

ST. LOUIS. *Weltausstellung.* Die Maler Albert Maennchen und Rich. Guhr (Berlin) sind vom Reichkommissar für die Weltausstellung in St. Louis 1904, Geh. Oberregierungsrat Lewald, für die künstlerische Leitung der malerisch-dekorativen Ausschmückung der deutschen kunstgewerblichen Abteilung verpflichtet worden. Albert Maennchen erhielt außerdem den Auftrag für ein monumentales Portalgemälde in der deutschen Abteilung der Weltausstellung, Guhr für einen figürlichen dekorativen Fries. — In der deutschen Abteilung soll der durch das Fernbleiben der Sezessionen freigewordene Raum durch eine historische Uebersicht ausgefüllt werden, die bis in die Zeit der Nazarener (Cornelius, Overbeck) zurückgreifen und die seitherige Entwicklung der deutschen Kunst veranschaulichen soll. — Statt der ursprünglich der deutschen Kunstabteilung in Aussicht gestellten 700 m können nunmehr nur 550 m zur Verfügung gestellt werden, wodurch etwa zweihundert Werke weniger zur Ausstellung gelangen werden. — Die Zentraljury der Deutschen Künstlergenossenschaft trat am 2. Februar in Hamburg zu den Prüfungsarbeiten zusammen; zum ersten Vorsitzenden wurde Karl Marr gewählt. — Nunmehr wird auch die *Wiener Sezession* auf der Ausstellung in St. Louis nicht vertreten sein, weil die Regierung trotz wiederholten Einreichens einen »Arnold Winkelried« des Bildhauers ANDRI nicht für St. Louis angenommen hat.

GRAZ. Nach der üblichen Sommerpause begann die Saison mit einer Ausstellung des »Grazer Künstlerbundes;« es galt den Abschied seines Gründers und Obmanns, des vor drei Jahren aus München zugewanderten PAUL SCHAD-ROSSA. Seine fünfundfünfzig Bilder brachten größtenteils Dar-

JEAN FRANÇOIS MILLET — DIE KIRCHE VON GRÉVILLE

JEAN FRANÇOIS MILLET DIE KLIPPEN VON GRUCHY

stellungen nackter Menschen in idealer Landschaft von starker, naturreligiöser Inbrunst, entschiedenem dekorativen Willen und teilweise virtuoser Durchführung. Wie immer man seine Leistungen beurteilen mag, sein rastloses und eigenwilliges Schaffen hat in diesen drei Jahren auf Anhänger und Gegner anspornend gewirkt und das Museum tat vom lokalgeschichtlichen Standpunkt aus Unrecht, diese Epoche nicht durch Ankauf eines Bildes festzuhalten. (Die Bildergalerie ist übrigens kürzlich vom Musealdirektor Karl Lacher unter der Oberleitung des Wiener Galeriedirektors August Schaeffer in erweiterten Räumen neu und besser gehängt worden.) Mit Schads Abreise nach Nürnberg und Berlin, wo er Sonderausstellungen veranstaltet, zerfiel der »Grazer Künstlerbund«; von seinen Mitgliedern waren auf der letzten Ausstellung der flotte Skizzierer BELA KONRAD und der talentierte Originallithograph LUDWIG PRESUHN gut vertreten. — Es folgte die vierte Jahresausstellung des »Vereins der bildenden Künstler Steiermarks«, welche diesmal durch etwas strengere Auswahl (um die sich der zugewanderte Hagenbündler F. PAMBERGER verdient gemacht hat) ein erfreulicheres Bild bot. Von auswärts waren vertreten, PASSINI, DOUZETTE, DETTMANN, DARNAUT, GOLTZ, ZOFF und BIRKINGER. Von Grazern erheischen Erwähnung die Bildhauer RANTZ und STEMOLAK, die Bildnismaler TORGGLER und OLGA GRANNER, die Landschafter MARUSSIG und DAMIANOS (der auch eine recht gute Privatschule führt) und als junges Talent der in München studierende H. ZEILLINGER. — Teilweise noch gleichzeitig mit dieser Ausstellung (was wieder einmal eine Zeitungspolemik hervorrief) kam die hundertste Ausstellung des Kunstvereins, wozu sich dieser als Jubiläumsprogramm die Geschichte Oesterreichs von den Babenbergern bis zur Besetzung Bosniens gewählt hatte. Neunundvierzig kleine und große Historienbilder von KRAFFT, HOECHLE, RUSS, KARL VON BLAAS, den beiden L'ALLEMAND, TRENKWALD, ROMAKO, OTTENFELD, BROZIK, SOCHOR und MYRBACH (durchwegs aus staatlichem und kaiserlichem Besitz) gaben einen Begriff von der Entwicklung nicht nur der österreichischen Geschichte, sondern auch der österreichischen Geschichtsmalerei des vorigen Jahrhunderts. Als Anhang waren noch zwei neue Bilder der »Verbindung für historische Kunst« von DEUSSER und RÖCHLING und der allerdings minderwertige Napoleonzyklus von OSKAR REX angefügt. Plan und Leitung dieser Ausstellung, welche die bisher höchste Besuchsziffer (über zehntausend) aufwies, hatte Dr. Emil Ertl, die Dekoration und das gute Plakat besorgte Architekt Leo Cerny. — Es folgte eine Separatausstellung von KARL O'LYNCH, welche vorher bei Pisko in Wien war und diesen farbenfreudigen Rivieramaler in stetem Fortschritt zeigte; sodann zu Weihnachten die Schulausstellung des Prof. ALFRED VON SCHROETTER, die auch von Käufern gut besucht war und seine Lehrtätigkeit besonders auf zeichnerischem Gebiet sehr erfolgreich zeigte. Obwohl diese freie Schule, welche vor drei Jahren versuchsweise an Stelle der erledigten Abteilung »für das Landschafts- und Blumenfach« der alten Zeichenakademie getreten war, sich gut bewährt hat, fand leider der Landtag in seiner Herbstsession wieder keine Zeit, die Frage endgültig zu lösen und zu beschließen, ob auch die gleichfalls verwaiste »Historienschule« ähnlich zu reorganisieren sei; es wurde nur das bisherige Provisorium auf ein weiteres Jahr verlängert. — Als nächste Ausstellung folgt im März eine für steierische Künstler im Kunstverein. — Für das Hamerling-Denkmal von KUNDMANN sind endlich die Kosten beisammen und der Platz auf einer Wiese des Stadtparkes gewählt. Auch das geplante Denkmal für Herzog Wilhelm von Württemberg soll demnächst vergeben werden. — Der hundertste Geburtstag SCHWIND's wurde von der »kunsthistorischen Gesellschaft« durch einen Projektionsabend gefeiert. [309]

KARLSRUHE. *Moritz v. Schwind-Ausstellung im Kunstverein.* Die badische Residenz hat bekanntlich in der künstlerischen Entwicklungsgeschichte des Großmeisters der deutschen Romantik eine hervorragende Rolle gespielt. Hier lebte er nach seiner Rückkehr aus Italien mehrere Jahre und schmückte das Erdgeschoß und das Treppenhaus der Großh. Kunsthalle mit seinen unvergänglichen Meisterwerken. Von hier holte er sich auch die schöne Gattin, deren lebensfrohen Zügen wir so oft auf seinen poesievollen Bildern begegnen und die hier in ihrer alten Heimat vor wenigen Jahren hochbetagt dahinschied. Der künstlerische Nachlaß ihres großen Gatten ging alsdann an die jüngste, hier an den trefflichen Maler Paul v. Ravenstein, verheiratete Tochter über, und diese reichhaltige, sich über das ganze Werk des Meisters erstreckende Sammlung bildete nun den Kern unserer Ausstellung, woran sich aus der Großh. Kunsthalle »Ritter Kurts Brautfahrt« — vielleicht das schönste Werk des Meisters — und einige andere Skizzen, Studien, Entwürfe etc., an denen das phantasievolle Schaffen des Künstlers so überreich war, anschlossen. In einem anderen Saale des Kunstvereins hat der neu hierher berufene Meister Prof. WILHELM TRÜBNER, der bekanntlich als geborener Badenser und Schüler Ferdinand Kellers nach langen Wanderungen wieder, wie Hans Thoma, an die Ausgangsstätte seines Kunstschaffens zurückkehrte, eine große Ausstellung seines Kunstwerkes — von den schon sehr vollkommenen, altmeisterlich empfundenen Jugendarbeiten bis zu den neuesten, groß und breit hingesetzten Produkten der vollendetsten Sonnenmalerei — veranstaltet. Nicht leicht lassen sich größere künstlerische Gegensätze aufweisen, als zwischen diesen beiden genannten Künstlern, die so recht als typische Vertreter ihres Zeitalters gelten können. Und doch haben sie beide den unbeugsamen, unbestechlichen Ernst des wahren und echten künstlerischen Schaffens miteinander in allen ihren großen Schöpfungen gemeinsam.

WEIMAR. Im Großherzoglichen Museum für Kunst- und Kunstgewerbe ist eine Ausstellung von Werken von MENZEL, L. v. HOFMANN, DEGAS und TOULOUSE-LAUTREC eröffnet.

HANNOVER. Die von der Hannoverschen Kunstgenossenschaft im Kunstsalon veranstaltete Herbstausstellung hannoverscher Künstler, die von etwa 40 Malern und Bildhauern mit wertvollen Arbeiten beschickt war, hat einen reichen inneren und äußeren Erfolg gezeitigt und soll deshalb zu einer ständigen Einrichtung ausgebaut werden. Pl.

DRESDEN. Die Ausstellungskommission der Großen Kunstausstellung 1904 (1. Mai bis Ende Oktober) versendet soeben ihr Programm; die Ausstellung soll hauptsächlich Werke deutscher Künstler, verbunden mit einer Retrospektivausstellung und einer Separatausstellung der Verbindung für historische Kunst zur Feier ihres fünfzigjährigen Bestehens umfassen; Anmeldung von Kunstwerken mit Formular bis 15. Februar, Einlieferung 15. bis 31. März.

Redaktionsschluß: 4. Februar 1904. Ausgabe: 18. Februar 1904

Für die Redaktion verantwortlich: F. SCHWARTZ

Verlagsanstalt F. BRUCKMANN A.-G. — Druck von ALPHONS BRUCKMANN. — Sämtlich in München

CONSTANT TROYON AUF DEM WEGE ZUR FELDARBEIT

CONSTANT TROYON — DAS TAL VON LA TOUCQUES

DIE MEISTER DES PAYSAGE INTIME

Von Walther Gensel

III.

Ungefähr um dieselbe Zeit, als Millet die ersten Bilder malte, in denen er den Menschen mit der Natur zu einer großartigen Einheit verband, schuf Constant Troyon seine ersten großen Tierbilder. Wie die Bedeutung jenes nicht mit dem Worte Bauernmaler erschöpft ist, so ist dieser kein Tiermaler schlechthin. Die eigentlichen Tierdarsteller, wie der Bildhauer Barye, wollten ihn nicht einmal recht gelten lassen, weil er die Tiere nicht genug im einzelnen durchstudiert habe. Umgekehrt haben die späteren Impressionisten, für die das Tier weiter nichts als ein hübscher Farbenfleck in der Landschaft war, gemeint, er habe seine Tiere vermenschlicht und wirke melodramatisch. Tier und Natur durchdringen und ergänzen sich bei ihm gegenseitig. Man betrachte sein berühmtestes Bild im Louvre, die prachtvollen Ochsen, die von der Morgensonne überstrahlt mit dampfenden Nüstern auf den Beschauer zustampfen (Abb. S. 274). Ein Tiermaler im gewöhnlichen Sinne hätte es nicht für dankbar genug gehalten, diese Ochsen gegen das Licht, also beinahe nur als Silhouetten von vorn zu malen. Troyon wollte viel mehr geben als „Ochsen auf dem Wege zur Feldarbeit". Er wollte die taufrische Erde malen, wie sie die Morgensonne gierig aufsaugt und der Lebewesen harrt, die sie urbar machen werden. Troyon war ursprünglich Landschafter und manche haben sogar gewünscht, er wäre es geblieben. In seiner Jugend war er von der Watteau-Schule ausgegangen, hatte in ihrer Art kleine Parkbilder in goldig schimmernden Tönen gemalt. Dann fand er in Diaz und Dupré seine Vorbilder. Sein größtes und wohl auch bestes Bild aus dieser Periode, die Holzhacker im Liller Museum, zeigen deutlich ihren Einfluß. Nicht minder bedeutungsvoll wurde für ihn eine Reise nach Holland, wo ihn, mehr noch als Potter,

Rembrandt und Cuyp anzogen. Als der Erfolg gekommen war, und er beinahe jedes Bild von der Staffelei weg verkaufte, hat er sich oft gehen lassen. Ein ziemlich konventioneller graublauer Himmel und grelle Sonneneffekte kehren häufig auf diesen aus dem Aermel geschüttelten Werken wieder. Aber es wäre höchst ungerecht, über ihnen seine Meisterwerke zu vergessen. Wundervoll hat er insbesondere die Morgenbeleuchtung geschildert, wenn die Sonne die Nebel siegreich durchbricht, und nicht minder wundervoll sind seine Sonnenregen-Stimmungen (Abb. S. 275). Und wie köstlich ist auf unserer Begegnung der Herden (Abb. S. 278) das Glitzern der Sonne in dem aufgewirbelten Staube gegeben! Von landschaftlichen Motiven sind ihm besonders Ausblicke über die hügelige Ebene der Umgebung von Paris und Waldwege geglückt, die vom Beschauer hinweg durch dunkles Grün in die sonnige Tiefe führen. Neben den berühmten Höhen von Suresnes mit ihrer prachtvollen Darstellung des Seinetals bei St. Cloud und der Höhen von Meudon bietet unser Zaun (Abb. S. 277) ein besonders schönes Beispiel der ersteren Gattung. Ueber die bunten Rücken der Tiere im Vordergrunde wird der Blick von Gruppe zu Gruppe bis schier in die Unendlichkeit geleitet. Von allen Tieren war dem Künstler das Rind das liebste wegen seiner schönen satten Farben, die mit dem Wiesengrün so gut zusammengehen, und seiner sanften ruhigen Linien, die sich denen der Landschaft so glücklich anschmiegen. Aber auch Pferde und Esel, Schafe und Ziegen, Hunde und Hühner kehren oftmals in seinem Werke wieder. Natürlich hat er auch Einzelbilder von Tieren gemalt oder wenigstens Bilder, bei denen das Landschaftliche ganz zurücktritt, sein Schönstes hat er aber doch dann gegeben, wenn das eine Element unzertrennlich mit dem andern verbunden ist, und so hat er sich auch in der Landschaftsmalerei einen Ehrenplatz gesichert.

So waren alle Gebiete der Landschaft von den Barbizonern neu erforscht und neu gewonnen worden. Sie hatten die heimische Natur nach allen Richtungen durchstreift, allen Motiven, allen Tagesstunden, allen Beleuchtungen ihre Reize abgelauscht. Rousseau, Dupré und Diaz hatten ihre ernsten Seiten besungen, die majestätische Ruhe und den Sturm der Elemente, Corot ihre anmutigsten Seiten. Millet hatte den Menschen, Troyon das Tier mit ihr verbunden. Auf ihren Schultern konnten nun die Jüngeren rüstig weiter bauen. Weitaus der bedeutendste ist CHARLES FRANÇOIS DAUBIGNY. Man hat gesagt, er sei nüchterner als jene. Ein Körnchen Wahrheit mag vielleicht darin enthalten sein. Allen jenen haftete noch ein romantischer Zug an, sie betrachteten die Natur wie Eroberer, die jeden Tag etwas Neues entdecken wollen, Daubigny war der Eingeborene, der vieles als selbstverständlich hinnahm, worüber jene noch erstaunten. Er ist schlichter, unbefangener als sie. Seine Liebe zur Natur war darum nicht geringer; lebte er doch förmlich auf seinem Kahn, mit dem er immer und immer wieder die Ufer seiner geliebten Oise abstreifte. Er legte nichts in die Natur hinein, sondern malte einfach das, was er sah, und das genügte reichlich, um eine poetische Wirkung zu erzielen. Rousseau und Dupré hatten oft noch etwas Altmeisterliches, Daubigny wirkt wie die Natur selbst.

Zwei Arten von Bildern kann man in seiner mittleren Periode hauptsächlich unterscheiden — in der ersten war er vor allem Zeichner und Illustrator gewesen —, die grünen und die graubraunen, die Bilder des Frühlings und die des Herbstes. Nichts Duftigeres, Köstlicheres als so eine Landschaft von den Ufern der Oise mit ihren Tonleitern von lichten grünen Farben (Abb. S. 279 u. 280). Ich denke dabei in erster Linie weniger an die große Frühlingslandschaft in der Berliner National-Galerie oder an den „Frühling“ im Louvre mit dem blühenden Kornfeld, durch das eine junge Bäuerin auf ihrem Esel reitet (Abb. S. 281) — diese haben trotz aller Vorzüge doch nicht die volle Unmittelbarkeit —, als an die kleinen, von denen jetzt durch die Schenkung Thomy Thiéry auch ein paar entzückende Beispiele ins Louvre gekommen sind: „Der Storchteich“ mit den in allen ihren Verästelungen unendlich liebevoll durchstudierten Bäumen, „Der Morgen“ und das späte Bild „Der Teich“ (Abb. S. 282). Von der ernsten dunklen Gattung besaß das Louvre bisher die große „Weinlese“ (Abb. S. 284), in der eben genannten Sammlung wird sie vor allen durch die „Boote auf der Oise“ mit ihrer schönen Schilderung eines trüben Tages, „Die Mühle von Gylieu nach Sonnenuntergang“ (Abb. S. 283) und die im sattesten Braun gehaltene „Themse bei Erith“ vertreten (vgl. Abb. S. 285 u. 287). Eins der schönsten Beispiele aber besitzt das Museum von Rouen: „Die Schleuse im Tal von Optevoz“ (Abb. S. 286). Ein gedämpftes Grün herrscht hier vor, das nach hinten in feine graue Töne überleitet. Die helle Bluse und das Kopftuch einer ihre Kühe vor sich hertreibenden Hirtin hebt sich kräftig davon ab. Herbstliche Bäume

CONSTANT TROYON

DER ZAUN

CONSTANT TROYON DIE BEGEGNUNG DER HERDEN

recken ihre kahlen Aeste zum trüben Himmel empor. Bei der „Morgenstimmung im Oisetal" desselben Museums liegt ein goldiger Schimmer über dem von weißen Wölkchen durchzogenen Himmel, dem See und den großen Bäumen am Ufer rechts, in deren Schatten ein Mädchen sitzt (Abb. S. 288).

Es ist ein feiner und inniger, im besten Sinne liebenswürdiger Künstler, der aus diesen Werken spricht. Aber wer nur sie gesehen hat, kennt Daubigny nur halb. Der Künstler, der sich von den zierlichen Zeichnungen für den Holzschnitt und den Stahlstich zu ihnen entwickelt hatte, blieb nicht stehen. Gegen das Ende seines Lebens mochte ihm vieles, was er früher geschaffen, nur als Getändel erscheinen. Wohl fertigte er auch dann noch für den Verkauf eine große Zahl solcher Oise-Ufer. Aber dazwischen schloß er sich in sein Atelier ein und schuf — für sich — Bilder, wie sie noch kein Landschafter gemalt hatte, Ergüsse einer fieberhaft erregten Malerseele. Das Publikum und die Kritik standen verständnislos vor diesen gewaltigen Skizzen. Mesdag hat sie später aus seinem Nachlaß gekauft. Photographieren lassen sie sich nicht, denn die Formen sind nur mit wenigen kühnen Pinselstrichen angedeutet.

Licht und Farbe sind alles. Da ist z. B. ein Abendbild mit einer orangegelben Sonne über dem glitzernden blauen Meere, oder ein Sonnenaufgang über der tiefgrünen Erde, von der sich zwei braunrote Kühe mächtig abheben, oder ein Bild, auf dem der aufgehende Vollmond mit den Wolken kämpft. Die andern malten den Sonnenschein, der über der Ebene leuchtet oder durch die Baumkronen zittert; selbst Troyon legte auf seinem großen Ochsenbild die Sonne noch über den Rahmen des Bildes hinaus. Daubigny wagte den Ikarusflug des Künstlers, wie Claude und Turner ihn gewagt hatten, er malte die Sonne selbst. War der „Effekt" erreicht, so kümmerte ihn alles andere nicht mehr. Nur wenige große Bilder aus dieser Zeit sind stärker ausgeführt, so die grandiose Gewitterlandschaft Villerville-sur-Mer und die Schneelandschaft mit den kahlen, von Raben umkreisten Bäumen, die 1900 in Paris ausgestellt war. Es liegt etwas Titanisches in diesen Werken, es ist, als habe sich etwas im Innern des Künstlers wie mit einem lauten Aufschrei frei machen wollen. Da ist die Nüchternheit fast in ihr Gegenteil verkehrt.

Eher paßt der Ausdruck nüchtern ein wenig auf Gustave Courbet's Landschaften. In Courbet wohnten zwei Naturen: der Plebejer und Volkstribun, der eine groteske Freude empfand, wenn er den Bourgeois recht ärgern konnte und deshalb die trivialsten Vorwürfe mit faustdick unterstrichener Tendenz auf die Leinwand warf — übrigens erregte auch ein harmloses Bild wie die Dorffräulein (Abb. S. 289) schon Anstoß —, und der Maler, der über der Freude am Schönen alle Tendenzen vergaß. Die erstere Natur machte sich in den Figurenbildern, die andere in den Stillleben, Akten und Landschaften Luft. Man muß in seinem Werke sehr die Spreu von dem Weizen scheiden. Was davon jetzt meist in den Handel kommt, das sind Bilder aus seiner letzten Zeit, wo er, um die ihm auferlegte Buße für den Umsturz der Vendômesäule aufzubringen, geradezu fabrikmäßig arbeitete; sie kommen für uns nicht in Betracht. Seine schönsten Landschaften sind Schilderungen des Waldesdickichts mit kämpfenden Hirschen oder grasenden Rehen (Abb. S. 290 u. 292). Das samtene, an der Brust von Weiß unterbrochene Braun des Fells der Tiere gibt einen feinen Kontrast zu dem mannigfaltig nuancierten Grün des heimlichen Waldgrunds, in den nur vereinzelte neugierige Sonnenstrahlen fallen. Sehr intim sind auch seine einsamen Wasserbecken zwischen moosbewachsenen Felsen und hohen Bäumen, wie z. B. der schwarze Born im Louvre (Abb. S. 291). Dann hat er auch Bilder mit Kühen gemalt, prächtigen kraftstrotzenden Tieren im saftigsten Wiesengrün, die neben denen Troyons voll bestehen. Von seinen Marinen genießt die „Woge" im Louvre (Abb. S. 293) den größten Ruhm. Es ist wirklich nur eine Woge darauf gemalt, aber eine Woge, die das ganze Weltmeer zusammenfaßt.

C. DAUBIGNY — AM UFER DER OISE

C. DAUBIGNY AM UFER DER OISE

Der Maler hat sie in dem Augenblick dargestellt, wo sie im Begriff ist, sich zu überschlagen und in schäumendem Gischt aufzulösen. Wir fühlen diese Bewegung und fühlen auch, daß dann wieder eine kommen wird und wieder eine, die eine größer, die andere kleiner, bis in alle Ewigkeit hinein. Vor dieses Bild sollten manche unsrer Marinemaler gehen, die angemaltes Blech für Wasser ausgeben. Und noch ein Bild möchte ich nennen, das im vorigen Jahre in Deutschland ausgestellt war und wohl ein Unikum bedeutet, eine weite Schneelandschaft mit einer festgefahrenen Postkutsche. Das Figürliche war Nebensache; die öde Schneefläche mit den drohenden Wolken darüber aber hatte etwas Ergreifendes.

Damit sind die Heroen der intimen Landschaftsmalerei in Frankreich an uns vorübergezogen. Nur einen möchte ich noch nennen, wenn er auch erst in einem gewissen Abstand kommt, ANTOINE CHINTREUIL. Es gibt Bilder von ihm, die wie ein schwacher Abklatsch von Corot anmuten, und andere, die etwas seltsam Unbeholfenes haben. Aber über allen liegt etwas Rührendes, wie eine ungestillte Sehnsucht. Man begreift, daß dieser Künstler Sommer und Winter selbst bei Regen und Schnee draußen arbeitete und schließlich an der Schwindsucht starb. Wie Corot liebte er die frühesten und spätesten Stunden des Tages, besonders die taufrischen Morgenstimmungen (Abb. S. 294). Die Sonne trinkt den Morgentau, die Sonne vertreibt den Nebel: solche Titel kehren bei ihm fortwährend wieder. Aber er hat auch Stimmungen gemalt, die keiner der anderen versucht hatte, Nebel und selbst Regen und Graupelwetter. Blühende Apfelbäume, über denen ein Graupelwetter niedergeht, dieses Bild, eines seiner schönsten, könnte man als das Symbol seines Lebens auffassen. Dann gibt es unendlich schlichte, melancholische Herbstbilder von ihm, etwa ein brachliegendes Feld mit welkenden Bäumen. Oftmals finden wir bei ihm Wege, die nirgends hinführen und so den Sinn weit über den Rahmen des Bildes hinaus ins Grenzenlose lenken. Das Grenzenlose wollte er auch auf dem großen Bilde im Louvre „Der Raum" (Abb. S. 295) darstellen. Eine Sehnsucht spricht daraus wie die Fausts:

> Ach zu des Geistes Flügeln wird so leicht
> Kein körperlicher Flügel sich gesellen.

Die intime Landschaft hat noch manche treffliche Namen aufzuweisen und sich durch sie bis auf die Gegenwart fortgepflanzt. Ihre Blütezeit in Frankreich aber war etwa Mitte der siebziger Jahre vorbei. Die Kunstgeschichte hat es nicht mit den abnehmenden, sondern mit den aufsteigenden Bewegungen zu tun. Das Neue, was jene ablöste, war der Impressionismus. Corot hatte ihn vorbereitet, sein Schüler Boudin, der Holländer Jongkind, Lépine brachten ihn zur Entfaltung, in Manet, Monet, Pissarro und Sisley erreichte er seinen Höhepunkt. Diese Entwicklung zu schildern, lag nicht im Rahmen unseres Aufsatzes.

DIE KUNST IM PREUSSISCHEN ETAT

Von Dr. W. Wygodzinski

Die Frage, welche Stellung der Staat zur bildenden Kunst einnehmen solle, ist von alters her heiß umstritten. Man wird im ganzen annehmen können, daß die Förderung der Kunst jetzt allgemein als eine wichtige Kulturaufgabe des Staates angesehen wird und daß die Meinungen im ganzen nur noch über das „Wie" auseinandergehen. Die Geschichte der Kunstpolitik eines großen Staates zu schreiben, wäre eine reizvolle Aufgabe; es würden dabei die tiefsten Probleme des Staatslebens wie der künstlerischen Produktion zur Sprache kommen; aber dafür fehlen noch alle Vorarbeiten. Die direkte Förderung der Kunst durch Geldmittel, das Mäcenatentum, ist eigentlich nur möglich durch eine einzige Persönlichkeit, gleichgültig in welchem Sinne es geschieht; über Kunst kann man keine Mehrheitsbeschlüsse erzielen. Das fühlte Goethe so stark, als er dem neugeschaffenen Weimarischen Landtage, der von ihm Rechenschaftsablage über den seit langen Jahren ihm unterstehenden Kunstfonds verlangte, den gewünschten Nachweis in drei Ziffern — Einnahme, Ausgabe, Resultat — erstattete. Aber diese idyllischen Zeiten sind vorbei und den parlamentarischen Vertretungen wird über die Ausgaben für Kunst ebenso Rechnung gelegt wie über den Heeres- oder Eisenbahnetat, und es dürfte von Interesse sein, auch einmal weitere Kreise darauf hinzuweisen, wie der Staat die Kunst fördert. Wir nehmen zunächst einmal den preußischen Etat vor, über den sich genauere Angaben in dem Werke von Schwarz und Strutz „Der Staatshaushalt und die Finanzen Preußens" finden. Natürlich haben wir in Preußen Etats erst seit der Einführung des parlamentarischen Systems 1849; für die Zeit vorher finden wir nur gelegentlich, wie für Rauchs Friedrichdenkmal in Berlin durch die Arbeiten von Eggers, Nachweisungen über Staatsausgaben für Kunst.

In drei Formen kann sich eine Fürsorge des Staates für die Kunst äußern: in der Schaffung von Bildungsstätten für angehende Künstler, in der Unterstützung von Künstlern durch Ankauf ihrer Werke oder Uebertragung von Bestellungen und in der Gründung und Unterhaltung von Kunstsammlungen. Natürlich gehen diese Aufgaben vielfach ineinander über. Wollen wir sie nun verfolgen, so stoßen wir auf die äußerliche Schwierigkeit, daß der *preußische Etat*, wie auch die Etats der meisten anderen Länder, die Ausgaben für Kunst nicht wie Frankreich in seinem État des beaux arts in einem Kapitel zusammenfaßt; vielmehr wurden sie anfänglich unter der Rubrik „Oeffentlicher Unterricht" geführt, und seit 1851 gehört Kapitel 122 des preußischen

CH. FR. DAUBIGNY FRÜHLINGSLANDSCHAFT

CH. FR. DAUBIGNY DER TEICH

Staatshaushaltes der „Kunst und Wissenschaft“ zusammen. Auch eine eigene Ministerialabteilung bilden die Kunstangelegenheiten nicht, sie werden vielmehr einem anderen Dezernenten im Kultusministerium überwiesen; augenblicklich sind sie bekanntlich einem Dezernenten für Unterrichtswesen unterstellt worden.

Wie sich die *Ausgaben für Kunst im preußischen Etat* im Laufe des letzten halben Jahrhunderts gesteigert haben, ergibt folgende Zusammenstellung:

	im Jahre 1849 M	im Jahre 1899 M
Kunstmuseen	132870	1090490
Kunstgewerbemuseum	—	484624
Nationalgalerie	—	100424
Landesausstellungsgebäude	—	13693
Akademie der Künste in Berlin und damit verbundene Anstalten	101756	553009
Kunstakademieen:		
a) Düsseldorf	23800	129646
b) Königsberg	9000	46398
c) Kassel	—	39226
Kunstschulen:		
a) Berlin	—	133884
b) Breslau	12885	88226
Sonstiges	33218	598278
Summa M.	313529	3277898

Auf den Kopf der Bevölkerung entfielen im Jahre 1849 0,02 M., im Jahre 1899 0,10 M.; die Ausgaben haben sich demgemäß, auf den Kopf der Bevölkerung gerechnet, verfünffacht, absolut genommen verzehnfacht. Zum Vergleich sei hinzugefügt, daß z. B. die Ausgaben für das Medizinalwesen jetzt noch nicht zwei Millionen Mark betragen. In den Gesamtsummen sind auch die Ausgaben für die mit der Akademie verbundenen musikalischen Anstalten enthalten, während andererseits die Gehälter für die Dozenten der Kunstgeschichte an den Universitäten und technischen Hochschulen fehlen. Unter dem „Sonstigen“ ist der größte Teil zu Ankäufen für die Nationalgalerie in Berlin und zur Pflege der monumentalen Kunst bestimmt. Die größte Steigerung der Ausgaben erfolgte nach 1870/71, nachdem Preußen zur führenden Macht in Deutschland geworden war. Zu berücksichtigen ist, daß, als der preußische Staat in den sogenannten Dotationsgesetzen von 1875 den *Provinzialverbänden* unter gleichzeitiger Ueberweisung entsprechender Renten bisherige Staatsaufgaben verschiedener Art übertrug, er ihnen auch die Leistung von Zuschüssen an Vereine, welche der Kunst dienen, desgleichen für öffentliche Sammlungen und die Unterhaltung von Kunstdenkmälern zuwies. Die Provinzen haben aus eigenen Mitteln darüber hinaus für diese Aufgaben nicht unbeträchtliche Mittel ausgegeben; diese betrugen (Ordinarium und Extraordinarium) im Jahre 1899 z. B. in Schlesien gegen 100000 M., in Schleswig-Holstein gegen 120000 M. Diese Summen werden meistens für Museen und für die Denkmalspflege ausgegeben.

Der *Fortbildung der Künstler* dienen die Kunstakademien und Kunstschulen. Es ist mancherlei gegen die Akademien gesagt worden, und kein geringerer als Hermann Grimm hat sich sehr scharf über sie geäußert; man

36*

CH. FR. DAUBIGNY
DIE MÜHLE VON GYLIEU

verbindet gern mit ihnen den Begriff des Zopfes und erzählt allerlei Geschichten, wie große Künstler von Akademien als unbrauchbar fortgeschickt wurden. Aber die Verkennung starker Talente ist keine Spezialität der staatlichen Akademien, sie kommt im Leben auch anderweitig vor, und noch hat niemand einen besseren Weg vorgeschlagen, wie die notwendige Tradition der *Technik* aufrecht zu erhalten ist als durch strenge methodische Schulung. Verfällt eine Akademie in den Fehler, auch eine bestimmte Kunst*richtung* lehren zu wollen, „akademisch" zu werden, so ist dieser Fehler bis jetzt noch immer durch eine Gegenbewegung in der freien Künstlerschaft hinreichend ausgeglichen worden.

Die *Akademie der bildenden Künste* in Berlin, durch König Friedrich I. mit einem Etat von ganzen tausend Talern begründet, die Friedrich Wilhelm I. auf zweihundert Taler ermäßigte, besteht aus der *akademischen Hochschule für bildende Kunst* und den *akademischen Meisterateliers.* Die Hochschule dient einer allseitigen Ausbildung in den bildenden Künsten und ihren Hilfswissenschaften, wie sie der Maler, Bildhauer, Architekt, Kupferstecher, Holzschneider gleichmäßig bedarf, sowie ferner der speziellen künstlerischen Fortbildung bis zur selbständigen Künstlerschaft in den einzelnen Kunstzweigen; die sieben Meisterateliers verfolgen den letzteren Zweck allein. Die persönlichen Ausgaben (Besoldungen, Wohnungsgeldzuschüsse und besonderen Renumerationen für die Lehrkräfte) beliefen sich 1899 für die Hochschule auf 106480 M., für die Meisterateliers auf 48300 M. Die sachlichen Ausgaben werden zumeist mit dem Gesamtetat der „Akademie" verrechnet und sind nicht genau herauszutrennen. Die Akademische Hochschule für bildende Künste hat jetzt, zusammen mit der Hochschule für Musik, ein neues Heim erhalten; die Kosten des Neubaues belaufen sich auf mehr als vier Millionen Mark. Hochschule und Meisterateliers hatten 1899 zusammen 23270 M. eigene Einnahmen an Einschreibegebühren und Honoraren.

Die drei *Kunstakademien zu Düsseldorf, Königsberg und Kassel* dienen fast ausschließlich Unterichtszwecken. Ihre Ausgaben im Jahre 1899 — die Einnahmen aus Honoraren sind gering — waren folgende:

	Düsseldorf M.	Königsberg M.	Kassel M.
Persönliche Ausgaben	100 284	30 860	34 460
Sächliche Ausgaben:	37 936	18 155	10 800
Davon: für Unterrichtsmittel	12 750	3 000	
zu Preisaufgaben und Stipendien	1 400	3 600	
Ausgaben insgesamt	138 220	49 015	45 260
Davon gedeckt durch Staatszuschuß	129 646	46 398	39 266

Die Besoldungen der ordentlichen Lehrer (abgesehen von Wohnungsgeldzuschüssen und

CH. FR. DAUBIGNY — DIE WEINLESE

CH. FR. DAUBIGNY SONNENUNTERGANG

außerordentlichen Remunerationen) betrugen in Berlin im Durchschnitt 3000 und 1800 M., in den Meisterateliers 6000 M., in Düsseldorf 6500 und 3800 M., in Königsberg und in Kassel 3000 M.

Die *Kunstschule in Berlin,* welche der Schulung für das Kunstgewerbe dient, erhält einen Staatszuschuß von rund 144 000 M., die *Breslauer Kunst- und Kunstgewerbeschule* rund 88 000 M.

Auch mit dem *Kunstgewerbemuseum* in Berlin ist eine kunstgewerbliche Unterrichtsanstalt verbunden; doch lassen sich natürlich die Kosten der eigentlichen Museumsverwaltung und der Unterrichtsanstalt nicht trennen. Insgesamt betrugen die Kosten 1900/02 etwas über eine halbe Million Mark, wovon der Staat 470 000 M. aufbringt; die größere Hälfte davon entfällt auf persönliche Kosten.

Für das *alte und neue Museum in Berlin* und das *Museum für Völkerkunde* beliefen sich die Ausgaben 1899 auf über eine Million Mark, davon 418 990 M. für persönliche und 671 500 M. für sachliche Kosten; seit 1900 treten für das *Pergamonmuseum* noch 30 000 M. hinzu. Im gleichen Jahre kostete die *Nationalgalerie* rund eine halbe Million Mark (überwiegend sachliche Kosten), das *Rauchmuseum* in Berlin 4000 M., *Museum und Bildergalerie in Kassel* 52 000 M. Die Galerie in Wiesbaden, die recht gute Bilder enthält, wenn sie auch klein ist, ist jetzt an die Stadt übergegangen. Unter den sachlichen Ausgaben, insbesondere in Berlin, überwiegen natürlich diejenigen für Anschaffung von Kunstwerken; doch verdient der preußische Staat als Käufer von Kunstwerken eine besondere Betrachtung. Weitere 12 000 M. wurden als Zuschuß für die beiden früher königlichen, jetzt Provinzialmuseen zu Bonn und Trier gezahlt.

Die *Denkmalpflege* ist, wie bereits erwähnt, an die Provinzen übergegangen; im Zusammenhang damit stehen die jetzt noch vom Staat alljährlich (1899 18 000 M.) aufgewendeten Mittel für das *Meßbildverfahren.*

Recht beträchtlich sind die Summen, die im *Extraordinarium für Kunst* aufgewandt sind, von 1849 bis 1900 nicht weniger als 34 bis 35 Millionen Mark. Der bei weitem größte Teil davon hat zu Bauten für Museen und Kunst-Unterrichtsanstalten gedient.

Eine hohe künstlerische Tätigkeit ist nicht zu denken ohne ein Volk, das nicht müde wird, seine Künstler zu erneuten Anstrengungen anzuspornen.
Hermann Grimm

*

»Soll unsere Kunst den wahren Ausdruck unserer Zeit tragen, so muß sie den notwendigen Zusammenhang der Gegenwart mit allen Jahrhunderten der Vergangenheit, von denen keines, auch nicht das entartete, vorübergegangen ist, ohne einen unvertilgbaren Eindruck auf unsere Zustände zu hinterlassen, zu ahnen geben und mit Selbstbewußtsein und Unbefangenheit sich ihres reichen Stoffes bemächtigen.«
Gottfried Semper

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

WIEN. Das österreichische Unterrichtsministerium hat das von der Wiener Sezession vorgelegte Projekt, betreffend deren Ausstellung in St. Louis, abgelehnt. Infolgedessen beschloß die Sezession in einer ad hoc einberufenen Generalversammlung, sich an der Beschickung der Weltausstellung in St. Louis überhaupt nicht zu beteiligen.

Ursache des Konfliktes ist die ganz dem Hergebrachten entgegengesetzte Art, mit welcher die Sezession ihre Kunst dokumentieren wollte. Nur das Beste und Reifste, was seit ihrem Bestande sich in ihr entwickelte, mochte sie gelten lassen. KLIMT allein sollte sie vertreten. Sie projektierte, den ihr zugewiesenen Raum, welcher im österreichischen Repräsentationshaus sich befindet, als offiziellen Empfangsraum auszuführen. Professor Hoffmann entwarf die architektonische Gestaltung. An zwei gegenüberliegenden Wänden sollte die »Philosophie« und die »Jurisprudenz« im Wandputz eingelassen werden. Ringsherum noch im viereckigen Ausschnitt einige der schönsten Landschaften des Künstlers. Als Helfer und Ergänzer der architektonischen Absichten waren Plastiken von METZNER, Holzschnitzereien von ANDRI und kupfergetriebene Paneele von LENZ und KÖNIG gedacht. Der Raum war in engster Anpassung zu der die Wände schmückenden Malerei und im Hinblick auf deren Eigenart und eigentümliche Farbenwirkung hin komponiert.

Wie gesagt hat das Unterrichtsministerium diesen Vorschlag nicht acceptiert und zwar mit der Begründung, daß die staatliche Subvention für eine Gesamtausstellung bestimmt sei, aber nicht für die Vorführung eines einzelnen Künstlers. B. Z.

WIEN. Nachdem die Wiener Sezession im Januar des Jahres 1903 eine geschlossene, historisch-gegliederte Vorführung des Impressionismus bot, hat sie nun in diesem Jahre versucht, dem Publikum den Uebergang zur Stilisierung, diese letzte Phase der Kunstentwicklung, zu erklären.

»Den Charakter der Ausstellung bestimmt das Streben ins Monumentale, Einfache, das Stilbilden in Form und Farbe«, so heißt es in den einleitenden Zeilen des Katalogs. Gleichsam auch diesmal vom historischen Standpunkt ausgehend, ist HANS VON MARÉES, dem Vorkämpfer der Stilbestrebungen, ein Ehrenplatz eingeräumt. Die königliche Galerie zu Schleißheim hat einige der schönsten Werke des großen Künstlers zu diesem Zwecke der Wiener Sezession überlassen. Unmittelbar neben dem Marées-Raum liegt der Hauptsaal, dessen Inhalt ganz allein FERDINAND HODLER bildet. Die Werke des Meisters, welche für die dekorative Monumentalmalerei von einschneidender Bedeutung sind, hat man des öfteren schon in dieser Zeitschrift besprochen und gewürdigt. Wir weisen daher nur auf den Umstand hin, daß es zum ersten Male gelungen ist, die auf Fernwirkung berechneten Gemälde ihrem Charakter entsprechend im Raume zu verteilen, und daß daher die Intentionen des Künstlers voll und ganz zur Geltung kamen. Dies mag zu der überraschend feinsinnigen Aufnahme, deren Hodler in Wien sich erfreute, viel beigetragen haben.

Ein Schüler oder vielmehr ein Adept des Schweizer Meisters CUNO AMIET hat dessen epischen Zug mehr ins Lyrische übersetzt. Eine starke Farbenfreudigkeit und sehr echtes, warmherziges Empfinden gibt seinen in einfacher Konturen- und breiter Fleckwirkung gehaltenen Bildern die sonore, ruhige Stimmung altdeutscher Meister.

GALLÉN, MUNCH, HOFFMANN und zwei Karlsruher Maler, HAAGE und WEISS, verfügen jeder über einen Einzelraum. Die große Verschiedenheit dieser Individualitäten gestattete nur ein Nebeneinander, aber kein Miteinander.

THOM PRIKKER, der Holländer, war für Wien eine ganz neue Erscheinung. Seine mystische Art, welche sich in Ueber-Tooropische Linien kleidet, blieb unverständlich.

CH. FR. DAUBIGNY — DIE SCHLEUSE IM TAL VON OPTEVOZ

CH. FR. DAUBIGNY
HEIMKEHR DER SCHAFE

CH. FR. DAUBIGNY MORGENSTIMMUNG IM OISETAL

Die kommende Frühjahrsausstellung gehört wieder ganz den Oesterreichern. Diesmal hat die Sezession sich selbst eine allgemeine Aufgabe gestellt: die lebensgroße Figur. Sie soll in der Landschaft, im Interieur oder rein als Selbstzweck wirken. Nur Bilder, welche diesem Programme sich fügen, gelangen zur Aufnahme. B. Z.

DRESDEN. Das *Dresdener Kunstleben* bewegt sich seit Anfang dieses Jahres im Eilzugstempo, denn der Sächsische Kunstverein und die beiden Kunsthandlungen Ernst Arnold und Emil Richter haben einen wahren Wettlauf begonnen, dem kunstsinnigen Dresden immer Neues und, was besonders anzuerkennen ist, auch Gutes vorzuführen. Etwas weniger Eile wäre sicherlich gut und käme der Vertiefung zugute. Außer der umfänglichen Bildnisausstellung im kgl. Schloß sahen wir größere Ausstellungen von HENRY LUYTEN, LOUIS CORINTH, vom *Märkischen Künstlerbund*, WILHELM TRÜBNER, HANS SANDREUTER, von drei jungen Dresdenern, die, abgesehen von GÖLLNER, etwas vorzeitig an die Oeffentlichkeit traten, ferner von den *Elbiern* und von *englischen Radierern*. Letztere beiden Ausstellungen sind wohl die wichtigsten unter all den Kunstereignissen. In der Tat ist wohl noch nie in Deutschland eine derartige Sammlung von modernen englischen Radierungen gezeigt worden, wie sie gegenwärtig die Ernst Arnoldsche Kunsthandlung (Ludwig Gutbier) zusammengebracht hat. Sie soll nach Schluß der Dresdener Ausstellung auch noch in Leipzig und anderen Orten ausgestellt werden. Prof. HANS W. SINGER vom kgl. Kupferstichkabinett in Dresden hat sie mit Sachkenntnis zusammengebracht. Außer GASCOYNE, der in der großen Dresdener Kunstausstellung 1904 gezeigt werden soll, sind alle hervorragenden Meister der englischen Radierung mit ausgezeichneten Blättern und zumeist vorzüglichen Abdrücken vertreten. Von dem greisen Sir FRANCIS SEYMOUR HADEN, der die Radiernadel allerdings nicht mehr führt, sind einundzwanzig Blätter vorhanden, von dem Altmeister ALPHONSE LEGROS die ganze seltene Folge seiner berühmten Blätter vom Triumph des Todes (die allerdings u. E. an Kraft der Phantasie nicht an Holbein und Rethel heranreicht), dazu einige andere Todesbilder, Landschaften und das vorzügliche Bildnis des Sir CHARLES HOLROYD. Von WILLIAM STRANG sehen wir zwei seiner lavierten Bildnisse (Oberrichter Lindlay und Rudyard Kipling), die gegenwärtig in England außerordentlich beliebt sind, eine Anzahl seiner uns ferner liegenden Kipling-Illustrationen und seiner monumentalen Armeleutbilder. Unter den dreißig Blättern des zweiten Legros-Schüler Sir CHARLES HOLROYD sind hervorragende Schöpfungen wie der »Gottesdienst um Mitternacht«, die »Anbetung der Hirten«, die »Legende« (von Kapital und Arbeit), ferner Aktstudien, Landschaften, Bilder von Venedig u. a. Erwähnen wir weiter den Obersten ROBERT GOFF (gleich Haden ursprünglich Dilettant), der mit dreißig Blättern glänzend vertreten ist; in seinen englischen, holländischen, italienischen und ägyptischen Landschaften zeigt er ebensoviel virtuose Technik, wie Intimität der Stimmung und Feinfühligkeit der Auffassung. Er zählt zu den Radierern ersten Ranges. Nennen wir weiter wenigstens noch CHARLES F. WATSON (Tal des Swale u. a.), JOSEF PENNEL (Notre Dame, die spanische Folge), DAVID YOUNG CAMERON (Am Tag), FRANK BRANGWYN (London Bridge), ALFRED EAST (Dorfstraße) und MORTIMER MENPES (Bildnisse Whistlers), so haben wir wenigstens die wichtigsten der zweiunddreißig Künstler und Künstlerinnen genannt, die in der Ausstellung vertreten sind. Man muß aber sagen, daß auch das Mittelgut hier auf einer achtunggebietenden künstlerischen Höhe steht. Tüchtiges, einwandfreies Können, Geschmack und künstlerisches Empfinden sind allen diesen englischen Radierern eigen. So ist die Ausstellung in ihrer Einheitlichkeit oder wenn man will Eintönigkeit doch in der Tat imponierend.

Die *Elbier*, die Gruppe junger Dresdener Künstler, die 1902 zum ersten Male mit gutem Erfolg an verschiedenen Orten an die Oeffentlichkeit trat, hat soeben eine neue Ausstellung bei Emil Richter in

Dresden veranstaltet. Die Elbier vertreten jetzt in Dresden die Stelle der Sezession, denn sie sind aus der Kunstgenossenschaft aus- und in den deutschen Künstlerbund eingetreten, dem von bekannten Dresdener Künstlern noch GOTTHARD KUEHL und CARL BANTZER angehören. Ihre Ausstellung umfaßt diesmal ausschließlich Aquarelle, Pastelle und Griffelwerke — 125 Stück an der Zahl. Der Senior der Elbier, GEORG MÜLLER-Breslau, ist mit Entwürfen zu Wandgemälden und einer Pastellstudie »Rapsfeld« vertreten, die ein reiches vielseitiges Talent und sein feinfühliges Können von neuem bestätigen. Von ARTHUR BENDRAT sehen wir malerische Ansichten aus Danzig, von FRITZ BECKERT gemütliche Bilder aus süddeutschen Kleinstädten, von FERDINAND DORSCH die ebenso charakteristischen wie mit gutem Humor ausstaffierten Bildnisse von fünf Elbiern und ähnliche vortreffliche Kleinstadtbilder wie von Beckert, von JOSEF GOLLER, dem Meister des Plakats und der Glasfenster, namentlich eine Reihe witziger Silhouetten aus farbigem Papier sowie stilgerechte Entwürfe zu Glasfenstern und Mosaiken. Weiter sind vertreten WALTER FRIEDERICI (Dresdener Rokokomotive), JOHANNES UFER (virtuose Aquarelle, namentlich ein größeres Damenbildnis), AUGUST WILKENS (gut gezeichnete stimmungsvolle Innenräume), GEORG ERLER (Radierungen), HANS NADLER (treffliche Holzschnitte) und WALTER BESIG, der gleich Müller-Breslau der früheren Dresdener Sezession angehörte, mit farbig-kräftigen und wertvollen Landschaften (besonders Pappeln am Bach). Ihnen schließt sich als Bildhauer WALTER SINTENIS an. Im ganzen ist auch diese Ausstellung der Elbier als wohlgelungen zu bezeichnen. Der Verkauf von fünfundzwanzig Werken kennzeichnet auch den äußeren Erfolg.

BERLIN. Unter den Pariser Malern, die nicht den Fahnen des Freilichts und des Impressionismus folgen, nimmt LUCIEN SIMON seit dem großen Erfolge, den er mit seinem »Cirque forain« vor mehreren Jahren errungen, eine besonders geachtete Stellung ein. Die neue Ausstellung im *Salon Paul Cassirer* bietet Gelegenheit, den Schilderer bretonischen Bauernlebens auch einmal als Porträtisten, Akt- und Stillebenmaler kennen zu lernen. Simon ist kein Genie, wohl aber einer der tüchtigsten Vertreter einer ausgezeichneten Schule. Mit eisernem Fleiß hat er sich ein glänzendes Handwerk angeeignet und die hingebungsvolle Art, mit der er vor die Natur tritt, läßt ihn Leistungen hervorbringen, welche die äußerste Bewunderung verdienen, ohne gerade hinzureißen. Höchst angenehm fällt seine sichere Beherrschung der Form auf; weniger sicher ist er in der Anwendung der Farbe. Der Ton seiner Hintergründe ist selten erfreulich, und niemals wagt er, eine reine und klare Farbe auf die Leinwand zu setzen. Gewöhnlich ist ihre Kraft durch Grün gebrochen, wobei dann zuweilen eine merkwürdige Verwirrung zwischen den Valeurs entsteht, so daß eine gegen das Licht liegende Wand heller wirkt als die in dem mitten darin befindlichen Fenster erscheinende Natur draußen, wofür hier ein Stilleben, ein Korb mit roten Blumen, daneben auf dem Tisch grüne Aepfel und hinten ein Blick durchs Fenster auf eine Flußlandschaft ein recht drastisches Beispiel liefert. Das Gute von Simon kommt am überzeugendsten in ein paar seiner älteren Porträts zur Geltung. Es mögen seine Groß-

GUSTAVE COURBET DIE DORFFRÄULEIN

GUSTAVE COURBET IM WALDESGRUND

eltern sein, die er da in einem Doppelbildnis zeigt. Die Großmama, eine wohlbeleibte Dame, sitzt mit übereinandergelegten Händen auf einem altmodischen dunkelroten Sofa, im schwarzen Feiertagskleide, den Hut auf dem Kopf. Ihr zur Rechten in einem Sessel, die Arme auf dessen Lehne gestützt, das Band der Ehrenlegion im Knopfloch, weißhaarig und nachdenklich der Gatte. Wundervoll, wie da welke Gesichter, müde Augen und Hände gemalt sind! Und nicht weniger köstlich ist das Brustbild einer alten Dame, unter deren weißer, mit schwarzem Bande durchzogener Haube weiße große Seitenlocken hervorschauen! Man kann solche durchfurchten Köpfe wirklich nicht liebevoller und mit mehr Geschmack zur Darstellung bringen. Für die guten Traditionen der Pariser Schule zeugt unter Simons Arbeiten in erster Reihe der vor einer mit Bildern behängten Aktierwand in einem grauen Sessel, ein helles Kissen im Rücken, mit übergeschlagenen Beinen sitzende jugendliche weibliche Akt neben einem altmodischen Mahagonitisch, auf dem in einer weißen Vase rosa Rosen ziemlich hart stehen. Die fabelhafte Sicherheit, mit der dieser Akt gezeichnet und gemalt ist, hat etwas Imponierendes. Auf welcher deutschen Akademie könnte sie ein Künstler erwerben? Schade, daß die grüngraue Wand so wenig angenehm zu dem Ton des Fleisches steht und daß die Rosenvase so heftig den Blick des Beschauers auf sich zieht! Fein wirkt ein Stilleben, eine weiße, mit einer Inschrift versehene Steingutvase mit wenigen roten Nelken vor einem Spiegel, in dessen Glas eine Zimmerwand sichtbar wird. Ein paar Landschaften zeichnen sich durch hübsche Fleckenwirkungen aus, ohne grade als Naturschilderungen zu befriedigen. Ein neueres Bildnis, eine Dame in einer schwarzen Spitzenrobe über Grau, hat gewisse Qualitäten, läßt aber kalt und wird entschieden übertroffen von dem Porträt einer Dame mit Federhut, die über einem schwarzen Rock eine schwarzseidene, mit einem großen japanischen Muster in Rot und Grau versehene Taille trägt und in einem modernen Mahagonistuhl vor einer grauen Wand sitzt. Robert Breyer ist der Schöpfer dieses Porträts. Das bedeutet im doppelten Sinne ein Kompliment für den Berliner Künstler; denn Simon hat in seinem Bilde eine Charakterschilderung gegeben, während Breyer zwar die Schönheit der von ihm dargestellten Dame zur Anschauung bringt, aber auch nicht einmal den Versuch macht, eine psychologische Offenbarung zu bieten. Wie gut muß also die malerische Leistung sein, um das Simonsche Porträt zu übertreffen! Wirklich: Breyer ist einer der besten Maler, die Berlin besitzt, von einem Geschmack, von einer Empfindung für Farbe und Ton,

die nicht genug gerühmt werden können; aber er ist geistig zu wenig rührig, um seine großen Fähigkeiten zu entsprechender Geltung zu bringen. Er gibt in seinen Porträts nur Aeußerliches, oft mit vollendeter Kunst; das Leben bleibt er schuldig. So sind seine Bildnisse eigentlich meist nur Stilleben. Dabei fehlt es ihm nicht an Wagemut. Er hat die Keckheit gehabt, eine Dame ganz in Weiß, der ein flatternder weißer Kakadu auf der Schulter sitzt, vor einen unangenehm kirschroten Vorhang zu malen. Während seine Arbeiten sich sonst durch einen wundervollen Gesamtton auszeichnen, ist es Breyer in diesem Falle allerdings nicht gelungen, den Widerspruch der beiden Farben zu versöhnen. Das Bildnis wirkt hart bis auf die rechte Hand der Dame, welche — die Dargestellte steht — auf einen spiegelnden runden Mahagonitisch gestützt ist und für sich mit diesem Tisch ein ganz vorzügliches Stück Malerei vorstellt. Auch das Porträt einer Dame in Graublau, die ihr mit einem apfelgrünen Mäntelchen bekleidetes Kind auf dem Schoß hält, besitzt sehr schöne Momente, läßt aber eine gewisse Unfertigkeit bemerken. Stillebenhaft wirken auch die übrigens brillant gemalten weiblichen Akte, die sich in einem Harem auf seidenschillernden Pfühlen in allen möglichen Stellungen zeigen. Was wäre mit ein wenig Aufwand von Geist und Temperament für ein bezauberndes Bild hieraus zu machen gewesen! Wo sich Aufgaben und Anlage decken — wie in Interieurs und Stillleben — ist Breyer nicht selten unvergleichlich. Ein Interieur, auf dem man durch eine offenstehende weiße Tür noch in ein paar andere Räume blickt und wo selbst die schattigsten Tiefen noch durchsichtig und farbig wirken, dürfte als vornehmes malerisches Kunstwerk nicht leicht zu übertreffen sein. Und kaum minder schön ist eine Bücherwand mit einer weißen Büste. Von den Breyerschen Stilleben kann besonders eins nicht genug gelobt werden, das ein Service von weißen Tassen auf einem chinaroten Tablett vor einem grünen Vorhang darstellt. Welche kraftvolle und zugleich delikate Malerei, welch aparter und doch reservierter Geschmack! Daneben beansprucht noch ein porzellanenes Obstkörbchen mit Aepfeln, Nüssen, Bananen und Trauben gegen einen lichtgrünen Hintergrund als vorzügliche Leistung Interesse. Weniger glücklich als im vergangenen Jahre präsentiert sich an dieser Stelle PHILIPP KLEIN. Er zeigt mehr Studien als Bilder und erweckt damit den Eindruck, daß ihm die Kraft, sich zu konzentrieren, nicht immer zur Verfügung wäre und er mehr Wert auf bravouröse Technik als auf die Produktion abgeschlossener Werke legte. Es kommt bei ihm durchaus auf den ersten Wurf an. Mißlingt dieser, so geht ihm alles daneben. Er läßt ein mit Verve heruntergemaltes Selbstporträt sehen, das ihn mit einem grauen Hut aus vollem Halse lachend darstellt, und drei vortreffliche Stilleben, einen Busch gelber Ranunkeln auf einem Frühstückstisch gegen Grau, ein paar Pfingstrosen in einem schlanken Glase gegen Grau, und einen Sessel voll heller Frauenkleider »Nach dem Balle«, Arbeiten, die sich durch gewandten Vortrag und geschmackvolle Farbengebung ohne weiteres empfehlen. Aber weder der von einem Kaminfeuer angestrahlte Rückenakt in der Art von Besnards »femme qui se chauffe«, noch das Brustbild einer nackten Schönen, die ein Cape umgelegt hat, noch das Porträt eines Herrn an einem altmodischen Schreibtisch, bei dem die perspektivischen Linien in höchster Unordnung sind, können als gute Leistungen gelten. Erfreulicher, aber recht unpersön-

GUSTAVE COURBET DER SCHWARZE BORN

lich sind ein paar Landschaften mit blauem Wasser und eine Wiedergabe des »Mannheimer Hafens«. Sehr hübsch vorangekommen ist LEO VON KÖNIG. Er hat seine Palette erheblich aufgelichtet, und wenn seine Farbe auch noch dünn und durchsichtig wirkt, weiß er doch durch ihre gefühl- und geschmackvolle Verwendung für sich einzunehmen. Das Bildnis einer Frau von St. in weißer Toilette, vor Grau sitzend, und das Porträt eines Kammerherrn in roter, mit schwarzen Aufschlägen versehener Uniform zeichnen sich außerdem durch vornehme Auffassung aus. Ganz prächtig ist das Bildnis eines kindlichen blonden Buben, der auf seinem Steckenpferd reitet. Und wie ernsthaft der junge Künstler arbeitet, bezeugt der lebensgroße Akt eines kleinen Mädchens, der vorzüglich gezeichnet ist und in der Farbe der Natur keine Zartheit des jungen Fleisches schuldig bleibt. Das ist der rechte Weg, um vorwärts zu gelangen. Die Zeichen, daß die jungen Berliner sich dem gefahrdrohenden Einflusse eines falsch verstandenen Impressionismus jetzt mit Bewußtsein entziehen, mehren sich in erfreulicher Weise. Der Salon beherbergt außer den eben erwähnten Arbeiten noch einige sehr schöne Bilder CAMILLE PISSARRO's, unter denen eine Landschaft von 1864 — ein Weg, der unter einer auf einem Hügel aufgebauten Baumgruppe an einem Teich vorüberführt und über den ein paar Streifen Sonnenlicht fallen — noch den Zusammenhang mit den Fontainebleauern erkennen läßt, während die aus der letzten Zeit des Meisters stammende Schilderung des Louvregartens, der vom Tuileriengarten her gesehen ist, bei dunstiger Beleuchtung alle die köstlichen Unwägbarkeiten der Luft- und Lichtbehandlung bietet, zu deren Eroberung Pissarro selbst soviel beigetragen. Dieser Louvregarten gehört zweifellos zu seinen feinsten Werken. Er ist übrigens bereits für eine Berliner Sammlung erworben worden. Das herrlichste Stück der ganzen Ausstellung aber ist doch das Bildnis von Zacharie Astruc, das MANET gemalt hat. Welche Einfachheit, welche Kraft, welche außerordentliche Kunst! Der schöne junge provençalische Maler mit dem vollen bleichen Gesicht, dem dicken schwarzen Haar und dem dunklen Vollbart sitzt im schwarzen Anzug, die landesübliche rote Schürze um die Hüften, die rechte Hand in der Weste, in Manets Atelier auf einem Stuhl, neben sich einen rotgedeckten Tisch mit einem Stilleben von Büchern, hinter sich einen dunkelblaugrauen Vorhang und einen Spiegel, in dem man die Fensterseite des Ateliers mit einer im Fenster liegenden graugekleideten Frau sieht. Keine Beschreibung kann eine Vorstellung davon geben, wie wunderbar der schwarze Rock Astrucs gemalt ist, wie fein und weich das helle Gesicht in der Dunkelheit sitzt, wie einfach es hingemalt ist und doch alles hat, was ein Menschenantlitz ausmacht, welchen künstlerischen und sachlichen Reiz das Stilleben ausstrahlt, wie duftig das Spiegelbild wirkt und welche Raumbegriffe es vermittelt. Dieses Porträt ist eines jener Meisterwerke, die durch ihre Selbstverständlichkeit alle Theorien über den Haufen werfen und jede Kritik lächerlich erscheinen lassen. Wehe jedoch dem, der ein Bildnis in dieser Art malen wollte, ohne Manet zu sein! Der Zusammenhang einer so großartigen Leistung mit der Kunst der Vergangenheit ergibt sich durch ihre hervorragenden Qualitäten für jeden Kenner ganz von selbst, was sie über diese Kunst erhebt, ist die Persönlichkeit ihres Urhebers, der das Bild mit mächtiger Hand und überragendem Geist in einem kühnen Wurfe schuf. Es gehört freilich ein wenig Liebe und Verständnis für jene Persönlichkeit dazu, um das Außerordentliche dieses Porträts ganz zu erfassen.

HANS ROSENHAGEN

ELBERFELD. *Hans von Marées und seine Freunde. Ausstellung im Museum zu Elberfeld.* Hans von Marées ist, wenn auch nur durch Zufall, ein geborener

GUSTAVE COURBET — REHE IM WINTER

GUSTAVE COURBET

DIE WOGE

ANTOINE CHINTREUIL REHE IM WALD

Elberfelder. So war es für die Wuppertaler zunächst ein Stückchen Selbstbespiegelung, vor den Werken dieses sonderbaren Landsmannes zu stehen und zugleich seinen großen Einfluß auf die deutsche Kunst in einer Ausstellung zu erkennen, die immerhin eine schöne Reihe kaum bekannter aber doch berühmter Künstler umfaßte. Unter Marées Freunden waren nicht nur ARTHUR VOLKMANN, CARL VON PIDOLL und WOHLGEMUTH, die ihm auch menschlich nahe standen, sondern LUDWIG VON HOFMANN, HEINRICH ALTHERR und andere, die sich gern zu dem Eindruck bekennen, den sie für ihre Kunst aus diesem selbstzerstörerischen Anreger empfingen.

Die durch Dr. F. Fries, den unermüdlichen Direktor des Museums mit feiner Hand gemachte Ausstellung führte den Beschauer gleichsam rückwärts, indem sie in den zwei vorderen Sälen die Werke seiner Freunde zeigte, und erst nach dieser Vorbereitung in den dritten Saal führte, wo nur wenige aber wundervolle Werke seiner Hand auf einer dunkelblauen Wand namentlich dann märchenhaft leuchteten, wenn gegen die Dämmerung die Unfertigkeiten und zeichnerischen Sonderlichkeiten zurücktraten, aber die Farben in ihrer tiefen verhaltenen Pracht wie die traumhaften Klänge einer Orgel zu tönen begannen. Dr. Fries hatte in einem feinen Vorwort zum Katalog seinen Elberfeldern gesagt, woher all das in der Zeichnung dieser Bilder stammte, was ihr Auge störte, und auch in prachtvollen Aktzeichnungen bewiesen, wie dieser seltsame Mann zu zeichnen verstand, wenn er einmal nichts anderes wollte. Es schien aber doch, als ob man sich in die Eigenheit eines so sonderbar gearteten Sohnes nicht hineinfinden könnte; und wenn ich recht berichtet bin, gab es sogar einen kleinen Sturm im Wuppertaler Wasserglas, wozu allerdings weniger Marées mit seinen Bildern, als Arthur Volkmann mit seinen nackten Plastiken den Anstoß gab. Man kann es ja denen, die in Elberfeld Geschmack verbreiten wollen, nicht verübeln, wenn sie seit ihrem vielverschrieenen Jubiläumsbrunnen etwas »nervös im Nacken« sind: aber ein Denkmal auf einem Marktplatz und eine Ausstellung in stillen Sälen, daran die Eiferer ja in Gottes Namen vorbeigehen können, ist doch zweierlei. Und dem Direktor, dem gewiß trotz seines tapferen Mutes ein wenig verdrießlich ums Herz geworden sein mag, kann ich zum Trost eine kleine Geschichte erzählen, die so ganz nebenbei in meine Ohren kam und auf die Heranbildung einer weniger prüden Generation doch eine gute Hoffnung gibt. Standen da nach der Eröffnung hinter mir zwei Elberfelder Frauen und sogar nicht unbekannte, denen ich harmloser Mensch dies Gespräch ablauschen durfte:

»Nun, Frau —, wie gefällt's Ihnen? Sehr schön, nicht wahr?«

»O ja, aber so furchtbar nackt.«

Darauf helles Lachen, wie es nur eine bergische Frau im Munde hat:

»Nackt sind wir doch alle, bloß haben wir Kleider an.«

Die andere schämte sich ein wenig, war auch wohl ein wenig erstaunt, daß sie auf einmal nackt in einem Museum stand. Aber mich dünkt, wem die kleine tapfere Frau eine ähnliche Antwort gab, der stand doch vielleicht etwas herzlicher vor den Werken.

ANTOINE CHINTREUIL
DER RAUM

PROFESSOR RUDOLF MAISON
† 12. Februar 1904

Eigenartig war die Zusammenstellung des Maréesschen Kreises mit LUDWIG VON HOFMANN. Sein großes Bild ging eigentlich wenig mit, aber »Die Hirten« hielt sich nicht nur in der Art sondern auch in der Größe des Meisters: Auf einer Alp am abstürzenden Fels drei nackte Hirten, ein stehender Jüngling lebhaft ins Tal hinunterweisend, aus dem die Nebelschwaden nach der Alp hinauf verlangten, ein Greis neben ihm, ineinander gehockt, den Blick stumm in die Ferne gerichtet, weiter zurück in lässiger Ruhe der dritte, ein Mann.

Besonders einschmeichelnd war neben den Porträts der Röderstein das Bild von dem jungen Basler HEINRICH ALTHERR, das eine feine Harmonie von grün und blau auf citronengelb gestimmt hatte und dadurch auch den naiven Beschauer versöhnte, der sich vielleicht an der strengen Zeichnung stieß.

CARL VON PIDOLL wirkte in dieser Gesellschaft am kräftigsten deutsch; aber wiederum wurde es eigentümlich offenbar, wie deutsch auch all die anderen sind, die, im Süden lebend, dem Stil der Antike nachstreben, aber durch ihre Natur viel zu sehr an ihr Germanentum gebunden sind, als daß sie jene lichte Freiheit und Größe erreichen. Statt reiner Freude befällt uns vor ihren Werken eine wehmütige Trauer, weil wir mehr einen Kampf um Schönheit als diese selbst vor uns sehen. Das zielt besonders auf den Meister selbst, der durch zu große Kritik kein Bild im gewöhnlichen Sinn fertig brachte und doch einen Traum von Schönheit in sich trug, dessen Abglanz uns auch in den unvollkommensten Werken zur Bewunderung führt.

Es wäre eine reizvolle Aufgabe für die Wuppertaler Kunstkritik gewesen, aus dem Wesen dieses großen Landsmannes doch einiges aufzuspüren, was auf Wuppertaler direkte oder indirekte Einflüsse hinweist. Ich als Düsseldorfer beneide die Elberfelder um so feine Gelegenheiten. W. SCHÄFER

MÜNCHEN. Die *Münchener Sezession* hat den Deutschen Künstlerbund eingeladen, im Sommer 1904 seine erste Ausstellung im Münchener Ausstellungsgebäude der Sezession zu veranstalten.

ST. LOUIS. Als Hängekommissare für die Deutsche Kunstabteilung gehen nach St. Louis: Professor KARL MARR (München), Bildhauer GERHARD JANENSCH (Berlin) und Architekt WILHELM KREIS (Dresden).

MÜNCHEN. *Der Verein bildender Künstler Münchens »Sezession«* eröffnet seine heurige Frühjahrsausstellung am 15. März.

KÖNIGSBERG. In dem neuen Salon von Br. Teichert sind wiederum eine Anzahl interessanter Werke vereinigt. Zunächst einige sehr gute Sachen von O. FRENZEL, »Liegende Kühe«, »Kühe im Torfmoor« und »Heimkehr«, dann von FRIESE drei schöne Elchstücke, an zehn Stück kleinere und größere HERMANN HERRMANN's, Märkte und Straßen, wie man sie schon von früher her kannte, zwei CURT HERRMANN's, dann einige gute Werke von O. H. ENGEL und C. LANGHAMMER, schließlich eine recht hübsche Studie nach einer Kiefer von MARIE SEECK.

AMSTERDAM. Im *Suasso-Museum* sind aus Privatbesitz (Drucker-London) eine Reihe feiner Leistungen ANTON MAUVE's vorübergehend ausgestellt. Eigentümlich berührt ein Interieur aus seiner allerfrühesten Zeit, in seiner ungeschickt dilettantischen Art im Gegensatz zu der Arbeit in seiner Blütezeit. Seine wunderbare Zeichnung und Färbung, seine Einfachheit und Innigkeit stehen in der modernen holländischen Malerei unerreicht da. — Frans Buffa en Zonen veranstaltete zu Ehren des achtzigsten Geburtstages JOSEF ISRAELS' eine Sonderausstellung von etwa zwanzig seiner Gemälde. Immer von neuem überrascht die Jugendfrische des Künstlergreises, seine unermüdliche Produktivität und Vielseitigkeit. Die meisten der ausgestellten Bilder haben wir bereits gelegentlich früherer Ausstellungen erwähnt. — *Arti et Amicitiae* veranstaltete eine Ehrenausstellung umfassender Art (hundertvierunddreißig Bilder) der Werke des im vorigen Jahre verstorbenen Malers GEO POGGENBEEK. N.

PERSONAL-NACHRICHTEN

MÜNCHEN. Am 12. Februar starb nach nur dreitägiger Krankheit in der Vollkraft des Lebens RUDOLF MAISON, eine der markantesten Erscheinungen unter den modernen deutschen Bildhauern. 1854 in Regensburg geboren, widmete er sich, ohne jede akademische Schulung, dem Bildhauerberuf und wurde, nach München übergesiedelt, hier u. a. von Ludwig II. wiederholt für die Ausschmückung der Königsschlösser herangezogen. Durch seine Polychromie der Plastik (wir erwähnen nur seinen »Philosophen«), ist sein Name zuerst in weite Kreise getragen worden; mit gleich großem Erfolge wandte er sich monumentalen Aufgaben zu. Was seine Werke in erster Linie auszeichnet, ist ein großes plastisches Formgefühl und ein gesunder Realismus, Eigenschaften, die wir in seinen bekanntesten Werken, wie im Fürther Brunnen, im Bremer Teichmann-Brunnen, in seinem Eselreiter etc. besonders bewundern. Leider sollte der Künstler die Enthüllung seines letzten großen Werkes, des Kaiser Friedrich-Denkmals für Berlin, nicht mehr erleben. — Eine eingehende Würdigung Maisons enthält unser Jahrgang XVI., Heft 6.

MÜNCHEN. Den Malern OTTO JOSEF HIERL-DERONCO und FRIEDRICH BAER wurde der Titel eines Königlichen Professors verliehen.

Redaktionsschluß: 18. Februar 1904 Ausgabe: 3. März 1904
Für die Redaktion verantwortlich: F. SCHWARTZ
Verlagsanstalt F. BRUCKMANN A.-G. — Druck von ALPHONS BRUCKMANN. — Sämtlich in München

HANS THOMA
DER HEILIGE GEORG

JOS. KOWARZIK HANS THOMA

HANS THOMA

BETRACHTUNGEN ÜBER DIE GESETZMÄSSIGKEIT SEINES STILES

Von HENRY THODE

Von HANS THOMA, dem Wesen und der Bedeutung seiner Kunst zu sprechen, dürfte heute als ein überflüssiges Unterfangen erscheinen. Seine jahrzehntelang in der stillen epheuumsponnenen Werkstatt der Wolfgangsstraße zu Frankfurt am Main verborgenen Werke sind ein Gemeinbesitz des deutschen Volkes geworden und jedes neu entstehende gewinnt dem Meister, dessen Schaffensfreudigkeit sich unvermindert in der zweiten Heimat, in Karlsruhe, erhalten hat, neue Herzen. Jetzt, da diese Schöpfungen selbst unmittelbar zu allen sprechen, bedarf es des begeisterten erklärenden und deutenden Wortes, das einst seine Berechtigung hatte, kaum mehr — es genügt, denen, die noch nicht den Zugang zu ihrem Verständnis gefunden haben, zuzurufen: geht hin und schaut und versenkt euch, und auch euch wird die Beseligung, die so viele solcher neuen Verherrlichung der Natur verdanken, Kraft und Freudigkeit erweckend, zuteil werden! Wer „deutsch und echt“ empfindet, wer sich durch die trügerischen Vorspiegelungen einer von fremden Vorbildern abhängigen gleichzeitigen Kunstrichtung oder einer unnatürlichen, das Absonderliche suchenden Originalitätshascherei nicht beirren läßt, muß dazu gelangen, in der wundervollen Einfalt, in der Fülle und Lebendigkeit der Phantasie, in der treu hingebungsvollen Naturbeobachtung, in dem alles durchdringenden seelischen Erleben die Eigentümlichkeiten wiederzuerkennen, welche dem unverfälschten deutschen Schaffen von jeher seine Größe und Herrlichkeit verliehen. Und er wird die Macht seiner neu bestärkten Ueberzeugung von der reinen Gefühlsbedeutung der Kunst jenen gegenüberstellen, die, ohne Zusammenhang mit den Wurzeln unserer und aller schöpferischen Kraft, das künstlerische Heil nicht im unbewußten und daher notwendigen Ausdruck eines Volks- oder Stammescharakters, sondern in willkürlicher internationaler Charakterlosigkeit sehen, die uns weismachen wollen, der herzlose, nüchterne Naturalismus der französischen Impressionisten bedeute den Beginn einer grossen neuen Epoche unserer

HANS THOMA SCHWARZWALDGARTEN (1872)

Kunst, die das Raffinement einer zur Schau getragenen Technik für technische Kunst halten —, ihnen, den experimentierenden Formalisten, aber auch jenen anderen Formalisten, welchen ein Kunstwerk nur die Doktrin einer Gesetzmäßigkeit ist, wie endlich nicht minder den Vertretern einer reflektierten Verbindung von Naturalismus und erzwungener allegorischer Phantasterei.

Es ist das schönste Zeugnis für die Echtheit der Thomaschen Kunst, daß deren Bewunderer, selbst von ihr schöpferisch angeregt, ihren Wert fast ausschließlich in dem reichen Vermögen innigen Seelenausdruckes und in der Durchdringung wahrhaftigen Schauens der Natur mit dichterischen Vorstellungen gewahren. Was hierdurch ausgesagt wird, ist eben, daß man reine künstlerische Eindrücke, d. h. solche, die sich nicht an den zerlegenden Verstand, sondern an das Gemüt und die Phantasie wenden, empfängt. Man vergißt, wie man soll, die Mittel der Form und der Technik, durch welche die Gefühlsstimmung hervorgebracht wird. Nun gilt es aber, den abweichenden Absichten gegenüber, diese Kunst auch einmal auf ihre formalen Erscheinungen, auf ihren Stil hin zu betrachten und in nachdrücklichster Weise hervorzuheben, wie groß, ja in unserer Zeit unvergleichlich groß, das „Können" Thomas ist und wie sich hier wieder bewährt, was für alle wahren Meister gilt: daß Formvollendung, Stilbildung und vollkommene Technik nur denen zu eigen ist, welche in dem Formalen, nach dem eigentlichen Sinne des Wortes eine „Erscheinung", d. h. eine Offenbarung des Wesens der Dinge sehen.

Nur sie sind vor der nackten Tatsachenfeststellung der Naturalisten, zugleich aber auch vor der Willkür eines gedankenhaften Spieles mit der Natur gefeit, weil eben nur sie „Erscheinungen" schauen. Hierdurch ist zugleich die unbedingte Bedeutung, die sie der Form und zwar in einem höchsten Sinne zuerkennen und die Stelle, die sie dem Technischen als einem bloßen Mittel zum Zweck zuweisen, bestimmt. Alle Kunst ist Formgestaltung, der Unterschied der wahren künstlerischen und der unkünstlerischen Auffassung aber dürfte darin erkannt werden, daß letztere der bloßen Sinnesempfindung absoluten Wert beimißt, oder sie dem Gedanken künstlich dienstbar macht, indes für jene alles Erscheinende nur als Wesensausdruck Wert hat und es ihr infolgedessen nur um die Verdeutlichung des Wesentlichen zu tun ist.

Läßt sich über den unbegreiflich reichen seelischen Gehalt der Werke unseres Meisters schließlich nur sprechen, indem man selbst zum Künstler, zum Dichter wird, indem man aus

HANS THOMA

OFFENES TAL (1872)

jeder einzelnen Schöpfung die Kraft eigener Produktion gewinnt, und bleibt dies dem Betrachter besser überlassen, so darf eine Würdigung der Größe seiner Kunst, von der Seite der Formenanalyse her gewonnen, nicht wertlos dünken. Ja, mir scheint, die Zeit ist gekommen, da eine solche Betrachtung zur wichtigen Aufgabe wird, deren Lösung in entscheidender Weise zur Klärung unseres Urteiles über die zeitgenössische Kunst beitragen dürfte. Nur hinzudeuten auf diese Aufgabe sei einem vergönnt, der so oft schon das Glück und die Ehre hatte, schriftlich und mündlich in der Oeffentlichkeit von den tief ergreifenden Eindrücken, die er Hans Thoma verdankt, zu zeugen.

Das zu Behauptende ist dieses: Die zugleich phantasievollste und naturwahrste Kunst unserer Tage, die Kunst Thomas, ist auch die im Sinne klarer Gesetzmäßigkeit stilistisch vollendetste.

Das Wesen der Kunst ist Einheitsbildung. Von der „Wahrnehmung", die, den Verstand auf sinnliche Empfindungen anwendend, das einzelne sondernd erfaßt, unterscheidet sich die „Anschauung", das heißt: das künstlerische Sehen, als ein das Viele und Mannigfaltige zu einheitlichem Eindruck verbindende. Das durch solchen Eindruck geweckte Gefühl ist das reine, das ästhetische Gefühl. Je nachdem wir entweder dieses Gefühl und die es veranlassenden Empfindungsvorgänge oder das Formale der unsere Empfindungen bestimmenden künstlerischen Erscheinung betrachten, können wir von einer ästhetischen Untersuchung im subjektiven oder im objektiven Sinne sprechen. Es sind die zwei untrennbaren, sich ergänzenden und in gleicher Weise zu berücksichtigenden Seiten des ästhetischen Problems. Nur von der einen, der formalen Einheitsgestaltung ist hier die Rede, und nur im Hinblick auf die Malerei.

Soll eine einheitliche Vorstellung und durch sie ein „reines" Gefühl hervorgerufen werden, so muß in einem Kunstwerk — dies ergibt sich zunächst als negative Bestimmung — alles vermieden sein, was die Erregung eines solchen Gefühls verhindert. Hierher gehören eine unruhige, anspruchsvoll sich bemerkbar machende Technik, ein Sichaufdrängen allzu hervortretender Einzelheiten, die Undeutlichkeit, ein Widernatürliches in den Erscheinungen und jedes Unverständliche. Denn durch alles dies wird der Verstand aufgerufen, dessen Betätigung uns an der rein ge-

HANS THOMA — CHARON (1876)

GEFILDE DER SELIGEN (1879)
HANS THOMA

HANS THOMA FELSENTAL (1889)

fühlsmäßigen, d. h. künstlerischen Auffassung hindert. Für Stoff und Darstellungsweise sehen wir also schon durch diese negativen Bestimmungen Grenzen gezogen. Wie diese Grenzen von Hans Thoma eingehalten werden, braucht nicht im einzelnen dargelegt zu werden. Es ergibt sich aus dem Positiven, aus der Art, in welcher er die Einheitlichkeit seiner Werke erzielt, aus *der Gesetzmäßigkeit seiner Kunst!* Denn nur durch Gesetzmäßigkeit wird die Einheit erreicht. Diese Gesetzmäßigkeit, so unendlich mannigfaltig und in jedem Falle besonders formuliert ihre Anwendung ist, beruht doch auf bestimmten allgemeinen Normen, deren Gemeinsames die Einbeziehung der Teile in ein Ganzes ist. Diese kann, zunächst ganz allgemein betrachtet, durch die lineare Zeichnung, durch die Farbe und durch das Licht hervorgebracht werden. Sie äußert sich im Linearen als eine Beziehung der Richtungen aufeinander, nach Symmetrie und Proportionalität, die man die Urfaktoren tektonischer Einheitsgestaltung nennen kann, in der Farbe als Zusammenklang, d. h. als Harmonie, im Lichte als Abstimmung von hell und dunkel. In allen Fällen handelt es sich um eine Verhältnißmäßigkeit, um Normen als Maßverhältnisse.

Nach dem Vorwalten des einen oder des anderen Prinzipes ließen sich verschiedene Hauptrichtungen in der Malerei unterscheiden, wie z. B. die plastisch lineare der florentinischen Renaissance, die koloristische der Venezianer, die Lichtkunst der Holländer. Sollen wir nun angeben, welches das der Thomaschen Malerei eigentümliche Prinzip ist, worin also die Gesetzmäßigkeit derselben im weitesten Sinne begründet ist, so dürfen wir sagen: *Zeichnung, Farbe und Licht gehen als gleichberechtigte Faktoren in seinen Werken einen innigen Bund ein, indem sie sich wechselweise bestimmen.* Dieses unendlich sensitive Künstlerauge ist in gleicher Weise für die Reize der Form, wie der Farbe empfänglich. In der gleichmäßigen Bedeutung jener Faktoren, in ihrem Ausgleich beruht das Wesentliche des Thomaschen Stiles. Wollten wir uns die Gestaltung derselben verdeutlichen, so müßten wir zerlegen, was als künstlerische einheitliche Anschauung doch eigentlich unzerlegbar ist, und dürften wir sagen: die bestimmte, deutliche *lineare Form* wirkt auf das Kolorit, indem sie die Anforderungen der Klarheit, Transparenz und Einzelbedeutung an die Farbe stellt, auf das Licht, indem es von diesem eine der Gestaltenerscheinung günstige Helligkeit, Intensität und Ruhe heischt. Die *Farbe* macht ihre Rechte geltend durch Milderung der Strenge, Starrheit und Abgeschlossenheit des Linearen und durch die Bestimmung des Lichtes nach der Seite seiner farbenweckenden Kraft. *Das Licht* endlich, als das die Seele besonders stimmende Element, schließt, das Körperliche der Gestalten verklärend und die Farbe durchleuchtend, den Bund zwischen beiden. Was sich als Ganzes der Erscheinung hieraus ergibt, ist durchgängige *Klarheit*, deutliche *Bestimmtheit in Form, Farbe und Licht.*

Gehen wir auf das einzelne ein, so stellt sich uns als erstes, Grundlegendes: *die klare Raumanschauung* und *-verdeutlichung* dar. Der Meister hat es selbst ausgesprochen, daß er alle künstlerische Erziehung auf die Lehre von der Raumkonstruktion begründet zu sehen wünschte, und begegnet sich hierin, wie mit den großen italienischen Theoretikern des XV. Jahrhunderts, so mit dem Künstler unserer Tage, der „das Problem der Form“

HANS THOMA
TAUNUS-LANDSCHAFT (1890)

HANS THOMA DER VERLORENE SOHN (1881)

als dasjenige strenger Gesetzmäßigkeit nachwies, mit Adolf Hildebrand. Jedes Werk Hans Thomas vergleicht sich einem tektonischen Gebilde: die einheitliche Raumwirkung wird linear durch die Kontrastierung der beiden Flächendimensionen: Höhe und Breite in stark betonten Horizontalen und Vertikalen, und durch Erscheinungen, als da sind: Bäume, Figuren, Berge, Flüsse, Wege u. s. w. bestimmt, welche die Vorstellung der Tiefe des Raumes in deutlicher und kontinuierlicher Weise hervorbringen und zwar vorzugsweise in dem an Lionardos Regeln gemahnenden Sinne, daß innerhalb des Raumganzen einzelne Raumschichten markiert und damit Maßverhältnisse dem Auge dargeboten werden.

Bei dem Figürlichen, dessen gesetzmäßige Verhältnisse der Künstler immer wieder durch Proportionsstudien zu ergründen bemüht war, macht sich dieselbe Strenge in der einheitlichen Bestimmung des Kubischen geltend. Die Körperlichkeit des Menschen, des Tieres, der Pflanze, aber auch des Anorganischen trägt, den Gesetzen des plastischen Kunstwerkes gehorchend, den Charakter sinnfälliger Verdeutlichung einer durch regelmäßige Flächen begrenzten *kubischen Form.* Und dieser räumlichen Einheit paßt sich die Einheit des Bewegungsmotives derart an, daß die wesentlichen Merkmale der Bewegung die räumliche Wirkung verstärken. Endlich wird die Gesetzmäßigkeit der Form durch die klaren, auf regelmäßigen *geometrischen Grundnormen* beruhenden linearen Beziehungen der Einzelfiguren aufeinander veranschaulicht. Die Gruppenbildung, die Anordnung der Einzeldinge verrät bei aller Mannigfaltigkeit und bei aller Freiheit in der kunstvollen wiederholten Betonung von entgegengesetzten Richtungslinien, welche in Vereinigungen ihren Ausgleich finden, das festigende und zusammenschließende Walten der Einheitsfaktoren: Symmetrie und Proportionalität.

So wird durch die bloße Zeichnung schon ein Gebilde von größter Einheitlichkeit und Deutlichkeit des Raumes geschaffen, und man begreift, daß dieser Meister bestimmt sein mußte, in der graphischen Kunst des Steindruckes Werke zu schaffen, die an charakterfester Sicherheit und eindrucksvoller Energie mit den Holzschnitten der großen alten deutschen Meister wetteifern. Ueber diese hinaus aber geht er in dem *Farbengefühl*, durch welches er seine Zeichnung in ein höheres Bereich sinnlicher Wirkung erhebt. Sein koloristischer Sinn steht auf gleicher Höhe, wie seine Empfindung für die Linie. Und *Klarheit* heißt auch hier sein Losungswort! Die alte deutsche Freude an schönen leuchtenden Farben ist ganz in ihm mächtig. Wie lange hat man es ihm zum Vorwurf gemacht, daß er das jubelnde Grün sonnebeschienener Wiesen, das strahlende Blau des Aethers wiedergab, wie sein starkes Auge mit Wonne es schaute! Daß er sich nicht davor scheute, der einzelnen Lokalfarbe ihr Recht neben der anderen zu gewähren. Wie die Einzelerscheinung nach ihrer Gestalt, so fesselt sie ihn auch nach ihrem Kolorit und bringt er sie auch nach diesem zur Geltung. Aber nicht, indem er sich wie Albrecht Dürer in das Bunte verliert, sondern, indem er die einzelnen Farben in die Einheit immer neuer und entzückender *Harmonien* auflöst und immer, selbst bei größter Farbenintensität, grelle Wirkungen vermeidet. Wie im Linearen, weist auch im Koloristischen jedes seiner Werke eine tief begründete Gesetzmäßigkeit auf, wie sie nur entsteht, wenn der Maler nicht unmittelbar nach der Natur malt, sondern aus dem reichen Schatze der in

HANS THOMA DER SÄMANN (1892)

seiner Phantasie angesammelten Vorstellungen frei schafft. Frei, denn nur so vermag er aus dem allgemein Gesetzmäßigen der von ihm empfundenen Farbenharmonie die Relationen der Farben zueinander zu bestimmen: welches Blau des Himmels zu diesem Grün der Wälder und welches Rot des Gewandes zu diesem Blau und diesem Grün stimmt. Soll aber die Einzelerscheinung ihren besonderen farbigen Charakter bewahren und doch eine Harmonie im ganzen entstehen, so gebietet sich von selbst eine Beschränkung in solchen Einzelerscheinungen. Der herrschenden, die Harmonie bildenden Farbenmomente gibt er wenige, so farbenreich auch das untergeordnete Detail sein mag. Zahlreiche Blümchen mögen bunt im Grase blühen, der Eindruck der Rasenfläche bleibt doch grün, nur kann dies Grün seinem Charakter nach durch das Vorwalten einer Blumenfarbe bestimmt werden. Das Nebensächliche spielt seine Rolle mit, indem es seine Wirksamkeit auf die wenigen Hauptfarben geltend macht und so in einer, bei naher Betrachtung das Auge zart für sich einnehmenden Weise die Gesetzmäßigkeit mitbegründet.

Nicht auf die Komposition allein aber beschränkt sich das im Koloristischen zur Geltung kommende Streben nach Klarheit, sondern es äußert sich auch in der einzelnen Farbe als *Reinheit* und *Transparenz*. Verbannt sei alles Trübe und Schwere, verbannt das Mischlingswesen, so gut wie alles Unruhige und Grelle! Als das Auge beseligender reiner Ton setze jede einzelne Farbe unsere Sinnesnerven in Schwingung und stimme unser Gefühl zu lauterer Tätigkeit! So scheint es sich jedesmal der Maler zuzurufen in dem Augenblicke, da er, zu einem neuen Werk begeistert, die reinlich angeordneten Farben auf seiner Palette überschaut und ihnen liebend in seinem Dienst das Recht freier Individualitäten zugesteht.

Schon aber meldet sich *das Licht* zu seinem Worte, der dritte Faktor in dem herrlichen Bunde. Als Offenbarer aller Formen und Farben, durch Helldunkel Farbe und Form im Raume aufeinander beziehend, ward es bei allen vorhergehenden Betrachtungen vorausgesetzt, will aber nach seiner Bedeutung noch besonders betrachtet sein. Ob kühler oder wärmer, ob heller, ob dunkler, ob mit goldener Fülle Natur und Kreaturen überströmend, ob in sanfte Dämmerungen sie hüllend, ob vom

HANS THOMA FLÖTENDER HIRT (1892)

HANS THOMA DER HÜTER DES TALES (1892)

dünstefreien Himmel strahlend, ob durch Nebel umflort, ob durch Wolken in Strahlen blitzend, ob als Mondenschimmer die lauen Lüfte durchzitternd —, wie immer in unübersehbarer Mannigfaltigkeit der Erscheinungsformen Hans Thoma es in seinen Werken verwandt hat, um einem jeden derselben seinen besonderen *Stimmungscharakter* zu verleihen, stets erscheint es als ein Faktor, der die Einheitsbildung von Formen und Farben verstärkt und nicht nur verklärend, sondern *klärend*, nämlich verdeutlichend wirkt. Die erhellende Macht bleibt dem Lichte, wenn auch natürlich mit Abstufungen, in dem gesamten Naturausschnitt, den ein Bild uns vor Augen führt, gesichert. Kein Teil, der etwa, stärksten Lichtwirkungen zuliebe, in ein die Formen vollständig verhüllendes Dunkel versenkt würde. Vor solcher Gewaltsamkeit schreckt der Maler, dem es in allem um Klarheit zu tun ist, zurück, wie er andererseits jener Betätigung des Lichtes, welche, die Formen auflösend, den Erscheinungen ihre Sicherheit und Bestimmtheit nimmt, keinen Spielraum in seinen Schöpfungen gewährt. Sonne, Mond und Sterne, die seiner Welt leuchten, sind, wie er sie selbst so oft in der Fülle ihrer weltumfassenden Kraft unmittelbar dargestellt hat: erleuchtende und verherrlichende Siegesgewalten, denen kein Dunkel zu widerstehen vermag und die dem Dasein in allen Abstufungen vom nächtlichen Ahnen durch Hoffen und Sehnen der Morgenröte bis zum heißen Mittagserleben und wieder durch Sinnen in Abendgluten bis in das Schweigen der Nacht den Charakter einer Traumvision von Schönheit in Formen und Farben verleihen.

Gesetzmäßig in der Gestaltung der Einzelerscheinungen nach Zeichnung, Kolorit und Licht, gesetzmäßig in dem Verhältnis dieser Faktoren zueinander, zeigt die Thomasche Kunst die Strenge ihres Stiles auch in dem Gesetzmäßigen des Technischen. Nur Mittel des Ausdruckes, in keiner Weise den Anspruch auf Beachtung erhebend, besitzt seine Technik eine Vollkommenheit, die an sich schon den Rückschluß auf die Höhe des durch sie verwirklichten Ideals gestatten würde. Unendlich vielartig, wie die Anschauung des Künstlers, entspricht sie dieser in jedem einzelnen Falle so durchaus, daß Schauen und Gestalten sich vollständig deckt. Sie zu analysieren, wäre nur der Zeichner und Maler selbst imstande, der Laie muß sich begnügen, auf ihr Wesen hinzudeuten. Dieses ist bestimmt durch das Ideal der in Klarheit sich offenbarenden Einheitlichkeit der Anschauung. Zunächst in dem Sinne, daß, wie schon erwähnt, alle schwere Stofflichkeit den Farben genommen und alle Fleckigkeit des Auftrages vermieden wird, die Malweise vielmehr allgemein gleichmäßig ausgeglichen ist, so lebendig

HANS THOMA EINSAMER RITT (1894)

HANS THOMA — ADAM UND EVA (1892)

und feinfühlig sie auch das Gegenständliche nach den Unterschieden seiner Eigenschaften zu charakterisieren weiß und so ferne sie aller Glätte und Gelecktheit bleibt. Der Bedeutung der Formen wird die gestaltende Hand gerecht, indem sie, in den weitaus meisten Fällen, zuerst auf dem Karton oder der Leinwand die Zeichnung sorgfältig ausführt, die dann, grau in grau übermalt, ihr Helldunkel empfängt. Wird hierdurch die deutliche Bestimmtheit der Formen gesichert, so wird zugleich die Farbe eines Teiles der ihr sonst zugemuteten Aufgabe entlastet und darf sich nun in ätherischer Freiheit betätigen. In voller Reinheit und Transparenz, mehr oder weniger saftig, je nach den Erfordernissen, immer aber in weich schmelzenden Pinselzügen, tritt sie als den Dingen im Lichte verliehener Schein auf, zu wunderbarster Klarheit und Leuchtkraft namentlich dort gesteigert, wo sie — und diese Technik erscheint für den Geist der Thomaschen Kunst ganz besonders bezeichnend — als Lasur, d. h. durchsichtig auftritt. Natürlich und notwendig aus den künstlerischen Vorstellungen entstehend, gewährt das malerische Verfahren des Meisters in jedem einzelnen Falle eine die Tiefen seines Schaffens enthüllende, unvergleichlich fördernde Belehrung, denn wie alle großen Entdecker der Natur ist er auch auf dem Gebiete der Technik ohne Unterlaß schöpferisch. Wer die Entwicklung seiner Fertigkeit hierin verfolgt und wahrnimmt, wie er mit immer weniger Mitteln immer mehr zu sagen weiß, ja bis zu einer unbegreiflichen Vereinfachung schließlich gelangt ist, erfaßt damit zugleich die große Entwicklung und Steigerung in seinem künstlerischen Schaffen überhaupt, die eben in wachsender Vereinfachung und Klarheit der Vorstellungen beruht.

Wie aber, so dürfte man zum Schlusse fragen, ist der hiermit nach seinen wesentlichen Eigentümlichkeiten bestimmte Stil des Meisters zu erklären? Die Antwort scheint kaum

HANS THOMA MEERESERWACHEN (1893)

anders lauten zu dürfen als: hier steht man vor dem Geheimnis des Persönlichen, einer in der individuellen künstlerischen Veranlagung wurzelnden individuellen Naturanschauung. Der Kühne aber wird es wagen, noch einen Schritt weiter in der Erkenntnis zu versuchen. Wenn wir mit unserer Analyse des Stiles der Thomaschen Kunst recht haben, wenn dessen Wesen in der gleichwertigen Bedeutung der Faktoren: Zeichnung, Farbe und Licht besteht, so ist der Schluß berechtigt, er sei das Produkt einer für alle Erscheinungen gleich großen, also universalen Empfänglichkeit. Sehen wir andererseits, daß die gesamte Welt der Erscheinungen, soweit sie künstlerisches Gefühl erweckt, also mit Ausschluß des Konventionellen, rein Historischen, zeitlich Bedingten, von dem Künstler in seinen Werken dargestellt wird: die Landschaft, das Porträt, der Mensch im Naturleben, die Naturphantasie, das Mythologische, das Religiöse, das Tierleben, das Stilleben, so vergleicht sich Thomas Universalität in Bezug auf das Gegenständliche jener Universalität, die sich in seiner Empfänglichkeit für alle Erscheinungsformen verrät. Das heißt aber nichts anderes, als: Stoff und Form dieser Weltschilderung entsprechen sich vollständig, bedingen sich gegenseitig. Die von uns erkannte Gesetzmäßigkeit erweist sich als der notwendige Ausdruck einer gesamten geistigen Weltauffassung.

Hier eröffnet sich dem Blick über dem Persönlichen ein Allgemeines. Denn eben diese Auffassung der Natur als eines Ganzen, in dem jedes Einzelwesen und Einzelding seinen besonderen Wert und Bedeutung hat, daher liebevoll beachtet und beobachtet sein will und doch immer im Zusammenhang mit dem All erscheint, diese Entdeckung einer göttlichen Harmonie in allem Erscheinenden, diese Beziehung der Natur auf das menschliche Gemüt und Deutung derselben aus den menschlichen Seelenstimmungen — mit einem Worte, *dieser Universalismus des Schauens und Erlebens ist deutsch.* Das künstlerische Ideal Thomas ist dasjenige Dürers, nur auf Grund eines entwickelteren Farbengefühles zu einer höheren koloristischen Vollendung entwickelt und dank einer der Phantasie vergönnten größeren Freiheit im Sinne des rein Menschlichen und Natürlichen ausgestaltet, nur zu jener Vereinfachung gebracht, auf welche die Sehnsucht des größten bildenden Genius Deutschlands

HANS THOMA

SCHWARZWALDTAL (1880)

HANS THOMA AM STILLEN BACH (1898)

bereits gerichtet war, ohne sie erreichen zu können. Es ist das deutsche Ideal, das sich von dem verwandten germanischen der holländischen Kunst eben durch das Festhalten an Formenbestimmtheit gegenüber der flutenden Macht von Farbe und Licht unterscheidet!

Auch von der Seite einer Betrachtung des Stiles der Thomaschen Werke, auf dessen Größe und Gesetzmäßigkeit hinzuweisen der Zweck dieser Zeilen war, gelangt man also zu demselben Urteil, welches der unmittelbaren Gefühlsauffassung dieser herrlichen Kunst, dem Nacherleben ihres Phantasiereichtums, ihres Humors, ihrer Freudigkeit, ihrer Innigkeit und ihrer religiösen Ehrfurcht vor dem Göttlichen in Seele und Natur entspringt. Zu dem Urteil: diese Kunst ist der Inbegriff deutschen Wesens, die wundervolle neue Offenbarung der deutschen Seele im bildenden Schaffen und der unwiderlegliche Beweis dafür, daß Kraft, Originalität und Gesetzmäßigkeit künstlerischer Produktion nur dem Geiste zu eigen ist, in dem der Geist seines eigenen Volkes ungebrochen sich betätigt.

AUS DEN BERLINER KUNSTSALONS

Zum zweiten Male binnen Jahresfrist erscheint der spanische Maler HERMEN ANGLADA in *Ed. Schultes Kunstsalon.* Seine neue Ausstellung füllt den ganzen Oberlichtsaal der Kunsthandlung. Er bringt nicht nur die großen Bilder, die er für den Pariser Salon und die Dresdener Ausstellung bestimmt hat, sondern auch eine Anzahl kleinerer Arbeiten, eine große Menge Naturstudien und sogar Aktzeichnungen. Die Mehrzahl der Schulteschen Abonnenten ist empört, daß man ihnen zumutet, ›solche Schmierereien‹ anzusehen. Was von ihrer Urteilsfähigkeit zu halten ist, beweist das Schweigen ihres Zorns vor den künstlerisch ganz wertlosen Dilettantenleistungen, die auf allerlei Umwegen in nicht zu geringer Zahl jederzeit in diesen Salon gelangen. Anglada ist nun zwar keine welterschütternde Erscheinung, aber immerhin ein recht interessanter Künstler. Er besitzt eine nicht geringe koloristische Begabung und weiß seine Beobachtungen auf eine originelle Weise wiederzugeben. Er hat eine Vorliebe für künstliche Beleuchtungseffekte, und in der Schilderung von Wirkungen des elektrischen Lichtes sucht er seinen Meister. Auch er macht Anspruch darauf, für einen Impressionisten gehalten zu werden; aber er tritt nicht nur für den Impressionismus der Farbe ein, sondern will auch einen Impressionismus der Linie, der Form und der Komposition. Sodann möchte er eine neue Wahrheit für die Malerei dadurch erobern, daß er sagt, wenn ich eine Figur handgroß

male, muß ich sie, um die Wirklichkeit getreu wiederzugeben, mit Rücksicht auf die Entfernung malen, die sie mir handgroß erscheinen läßt. Velazquez habe hierauf ganz genau geachtet und dadurch die wunderbare Sicherheit in der Anordnung der Pläne in seinen Bildern erreicht. Aus dieser Theorie nimmt Anglada die Berechtigung, seine kleineren Bilder allein auf die großen Werte von Form und Farbe zu stellen und jede detaillierte Ausführung zu vermeiden. Indessen läßt diese auch bei seinen größeren Arbeiten zu wünschen übrig. Seine schillernde Farbe, sein pastoser Auftrag eignen sich nicht sonderlich für Bilder größeren Formats. Wieder unterscheidet man unter seinen Bildern solche mit spanischen und solche mit Pariser Motiven. Wo er seiner Neigung, zu übertreiben, nicht nachgibt, bietet er sehr aparte Leistungen. So hat er in einem Bilde, das Zigeunerinnen mit ihren Hündchen auf dem Arm in wildem Tanze darstellt — sie befinden sich zur Abendzeit am Strande — eine wunderbare Harmonie leuchtender, tiefgestimmter Farben, ein entzückendes Durcheinander von Linien erreicht und auch eine sehr interessante Komposition. Ein sehr gelungenes Stück ist die Darstellung eines Obstmarktes. Bei Nachtzeit ist eine alte Zigeunerin mit ihrem Sohn und einer Ladung Granatäpfel gekommen. Eine Laterne steht unter einem Baum. Der in einen weißen Kittel gekleidete Junge hat sich müde auf die Erde geworfen, während die rotkostümierte Alte Sack um Sack der Früchte auf den Boden ausschüttet. Die Farben Rot, Gelb und Weiß klingen im Schein der Laterne prächtig zusammen. Angladas größtes Bild stellt einen »Hahnenmarkt« dar bei dämmerndem Morgenlicht. Es wirkt mit seinem vielfach nuancierten Weiß, Braun, Blau, Grün, Rot wie ein üppiges Bouquet fremdländischer Blumen, ist aber zu sehr auf den bloßen Farbeneffekt hin gemacht und dadurch zu weit ab von der Wirklichkeit. Die hier gleichfalls vorhandene Skizze ist viel feiner als das Bild. Von den in Paris entstandenen Bildern sind die, welche die Wirkungen des elektrischen Lichtes auf elegante Kostüme, extravagante Hüte, üppige Schultern und geschminkte Gesichter wiedergeben, weitaus die besten. Dieses grelle, erbarmungslose, von allen Seiten kommende und deshalb alle Schatten aufhebende Licht hat bisher kein Maler mit dieser Aufmerksamkeit, mit dieser Rücksichtslosigkeit gegen alte Gewohnheiten geschildert, wie der spanische Künstler. Die frappanteste Leistung dieser Art ist das »Nachtrestaurant«, wo im Vordergrund, mit dem Rücken gegen den Beschauer, eine Dame mit einem riesigen, blumengeschmückten Strohhut sitzt und wo der lichtblaugrüne Ueberzug eines Sessels die dunkelste Farbennote des Bildes liefert. Man ist zuerst vollkommen von diesen hellen Farben geblendet und unterscheidet erst nach und nach die schimmernden Wände, die gedeckten Tische, die Blumen und Spiegeltüren eines eleganten Restaurants. Ausgezeichnet ist die in einem Konzertgarten breit und pompös vor ihrem petit verre in großer heller Toilette im Schein des elektrischen Lichtes sitzende und wartende Demimondaine, charmant die ins Pariserische übersetzte alexandrinische »Mur céramique« aus Pierre Louys bekanntestem Roman und ein kleines Meisterstück das Interieur mit dem Flügel, in dessen aufgestelltem Deckel sich eine Bilderwand spiegelt, während ein im Hintergrunde befindliches Fenster den brennenden Lüster reflektiert. Auch ein paar Cafés und Theaterlogen mit entsprechender Damenstaffage sind sehr bemerkenswert. Manche derartige Schilderungen leiden unter Uebertreibungen. So wirkt jene in Weiß gekleidete Kokotte, die bei sinkendem Abend auf der Promenade der Champs-Elysées daherkommt, gegen den Hintergrund zu hell, ebenso die violettgekleidete auf einem anderen Bilde, die der Maler lustig als »Glühwürmchen« bezeichnet hat. Bei anderen Bildern, besonders bei den Darstellungen von Pferden im Stall und im Freien, erscheinen die Formen übertrieben und teilweise nicht genügend studiert. Auch die aus Angladas Pariser Akademiejahren stammenden Akte besitzen diesen Fehler. Sie sind verständnisvoll gezeichnet und zum Teil direkt mit Maleraugen gesehen, aber fast alle übermodelliert. Ohne jede Einschränkung indessen sind die glänzend gemachten handgroßen Oelstudien des Malers zu loben, die Motive von den Boulevards, Zeitungskioske, Läden, Straßenwinkel, Cafés, Cabarets, Moulin-Rouge und auch zwei prächtige Landschäftchen darstellen und ein hervorragendes Können offenbaren. Dieses Können birgt die Gefahr in sich, daß es zur Geschicklichkeit verführt. Hier und da macht sich diese schon in Angladas Arbeiten bemerkbar und damit im Zusammenhang ein Mangel an Naivität. Die Sorge über die Weiterentwicklung des Künstlers aber ist kein Grund, ihm für das Geleistete die Anerkennung zu versagen. Seine Fähigkeiten, seine Anschauung, seine Farbe, sein Temperament machen ihn zu einer eigenartigen und sehr beachtenswerten Erscheinung Seine Verehrung für Velazquez hindert ihn nicht, für Rembrandt zu schwärmen. Bei einem Romanen gewiß ein günstiges Zeichen. — Eine rechte Ueberraschung und

HANS THOMA QUELLNYMPHE (1895)

zwar eine angenehme bereitet in dieser Ausstellung mit zwei Bildern EUGEN BRACHT. Diese Bilder haben nicht mehr die forciert interessante Haltung und Farbengebung seiner letzten Arbeiten. Der Künstler ist ruhiger und natürlicher geworden, sowohl in der Komposition wie in der Farbe. Sein »Matterhorn im Neuschnee« mit der durchsichtig klaren Luft, imponiert sowohl als Auffassung des Gebirges wie auch als vorurteilslose kräftige Malerei; sein »Abend« mit den beiden ruhig großen Baumgruppen im Vorder- und Mittelgrund und den weidenden Kühen gemahnt im besten Sinne halb an Claude Lorrain, halb an Cuyp, womit gesagt werden soll, daß diese Schöpfung edel in der Linie und köstlich in der goldenen Schönheit des Tons ist. Der Wiener ERNST STÖHR, der zwischen Schotten, Schweden und Liebermann unsicher hin und her versucht, der Berliner MAX TILKE, der mit seinen Bildern von Bornholm und aus der Bretagne ebenfalls an allerlei französische und deutsche Künstler erinnert, gehören zu den Mittelmäßigkeiten, und auch ADOLF HELLER, der sehr oberflächliche Porträts ausstellt, ist nicht mehr als eine solche. EDUARD VON GEBHARDT läßt eine neue »Bergpredigt« sehen, in der der Künstler freilich die großartige Idee lange nicht so gut verkörpert hat, wie in dem früheren Bilde. Die *»Künstlervereinigung für Original-Lithographie«*, die mit so viel Glück vor einem Jahre etwa im Künstlerhause debütierte, bringt in dieser ihrer zweiten Ausstellung einige vierzig neue Blätter. Das künstlerische Ergebnis ist etwas geringer als beim ersten Versuch. Immerhin gibt es ein paar Lithographien, die weit über das Mittelmaß hinausragen. Dazu gehört in erster Reihe KAYSER-EICHBERG's »Tauwetter«, eine überaus tonschöne, mit wirklichem Naturgefühl und großem Geschmack hergestellte Arbeit, in der die Farben Weiß, Blau, Gelb vorherrschen. Sodann wäre ein farbenreiches, kräftig behandeltes und geschmackvolles Interieur von A. V. BRANDIS »Großmutters Heim« hervorzuheben. Bemerkenswert in Komposition und Farbe ist ein »Herbstmorgen« von FRANZ TÜRCKE, gut beobachtet »Die Helden« — zwei weiße Kaninchen, die mit bedenklichen Augen eine über ihren Futternapf kriechende Schnecke betrachten — von LUDWIG STUZ. Sonst gibt es viel Durchschnittliches und Konventionelles, in einem Falle sogar etwas direkt Schlechtes.

In *Caspers Kunstsalon* in der Behrenstraße gibt es, wie immer, mehr Bilder für Amateure als für das eigentliche Ausstellungspublikum. Ein schöner JULES DUPRÉ — See mit Fischerbooten, darüber eine wundervolle, bewegte graue Luft —, ein Strand mit Fischerbooten von ISABEY, 1861 datiert, eine prächtige kleine, sehr pastos gemalte Landschaft von FÉLICIEN ROPS, eine lichtvolle Waldwiese von PISSARRO und eine köstliche holländische Dorfstraße von LIEBERMANN, 1873 gemalt, dabei hell und farbig, bilden mit einem entzückenden Aquarell von MAUVE den Kern der Vorführung. Daneben erscheinen dann noch kleine Kollektionen von dem in seiner Schlichtheit so vornehmen holländischen Bauernmaler C. W. BARTLETT und dem belgischen Landschafter GILSOUL, die Beachtung verdienen.

In der *Amelangschen Kunsthandlung* gibt es eine Kollektiv-Ausstellung des Berliner Bildhauers FRANZ FLAUM. Von seinen literarischen Freunden, deren fünf ihm einen Band Essays gewidmet haben, wird Flaum als eine erlösende Erscheinung, als Zukunftsgröße gefeiert. Sie analysieren seinen »tiefen sexuellen Pessimismus«, »seine großen Sehnsuchtsgefühle nach der Reinheit und Schönheit des Geschlechts«, sein Pathos. Er ist ihnen »der Künstler der elementaren Ereignisse moderner Psychen, die er ins Typisch-Abstrakte erhebt«; ein »Künder unserer Sehnsuchten und Schmerzen«, kurz eine außerordentliche Persönlichkeit. In Wirklichkeit ist er ein Nachahmer Rodins. Er verhält sich zu diesem wie etwa Karl Max Rebel zu Böcklin. Sein Können steht in keinem Verhältnis zu seinem großen Wollen, und nicht selten haben seine Plastiken eine verzweifelte Aehnlichkeit mit jenen Fabrikaten, die unter der Marke »Sezession« in den Handel gebracht werden, weil irgendwo ein maßlos verrenktes Weibsbild angebracht ist. Flaum bevorzugt nicht nur die »Block-Technik« Rodins, sondern auch dessen Motive. Man findet hier einen »Kampf der Geschlechter«, einen die Schöpfung symbolisierenden »Kuß«, »Visionen« und phantastische Gestaltungen, wie »Frühlingsrausch«, »Der Morgen« oder »Der Vampyr«. Talent ist unbestreitbar vorhanden, hier und da erscheint eine Form tatsächlich gefühlt, eine Lichtwirkung mit Feinheit erreicht; aber die Empfindung für Verhältnisse, für den Organismus der menschlichen Gestalt ist sehr mangelhaft ausgebildet, und anstatt an Rodin denkt man nicht selten an die süßlichen Plattheiten von Carrier-Belleuse und an schlechte moderne Porzellanfiguren. Die »seelischen Momente«, von denen Flaums Freunde so begeistert sind, haben nur dann einen Wert, wenn sie in Verbindung mit einer hervorragenden, auf Können und Wissen beruhenden und von starkem Gefühl geleiteten Gestaltungskraft erscheinen. So lange der Künstler über diese nicht verfügt, liegt keine Veranlassung vor, ihn für eine bedeutende Erscheinung zu halten.

HANS ROSENHAGEN

PERSONAL- UND ATELIER-NACHRICHTEN

MÜNCHEN. Der Operation, der Professor FRANZ VON LENBACH sich kürzlich unterzog, folgte wohl eine Erleichterung im Befinden des Patienten, doch ist sein Zustand nach wie vor besorgniserregend.

BERLIN. Der Präsident der Kgl. Akademie der Künste, Geh. Regierungsrat Professor Dr. HERMANN ENDE, feierte seinen fünfundsiebzigsten Geburtstag. Er hat mit Rücksicht auf sein Alter sein Abschiedsgesuch eingereicht.

GESTORBEN: In Paris der Maler JOSÉ FRAPPA, in Berlin die Malerin MARIE STÜLER-WALDE, die sich besonders durch ihre Ex-libris-Zeichnungen einen Namen gemacht hat und dem Kreis der Mitarbeiter der »Jugend« angehörte; in Meran am 19. Februar der Hofbildhauer JULIUS STEINER, in München der Maler KARL OTTO BRAUN, am 29. Februar der Maler HEINRICH FROITZHEIM, am 26. Februar der Maler LEONHARD STURM; in Nürnberg der Kupferstecher FRANZ ROHR; in Haus Mainberg (Unterfranken) am 14. Februar MARIANNE MÜLLER geb. FIEDLER (geb. 1864 zu Dresden), die sich als Malerin und Lithographin einen guten Namen gemacht hat. Sie war eine der ersten Künstlerinnen, die sich der modernen Griffelkunst zuwendete und über die durchschnittliche Damenmalerei hinaus zu echt künstlerischen Leistungen gelangte. Auf ihre Entwicklung hatten

HANS THOMA RHEINLANDSCHAFT (1899)

HANS THOMA LUNA UND ENDYMION (1899)
Original im Besitze der Kunsthandlung Hermes & Co., Frankfurt a. M.

Ludwig Herterich und Otto Greiner Einfluß. Unter ihren Lithographien sind hervorzuheben mehrere Bildnisse, landschaftliche und architektonische Ansichten (die Marienburg, in mehreren Farben gedruckt). Das kgl. Kupferstichkabinett besitzt die besten Blätter der zu früh verstorbenen Künstlerin.

BERLIN. ANTON VON WERNER hat im Verlag von C. Heymann in Berlin eine Broschüre »Die Kunstdebatte im Reichstag« veröffentlicht, in der er u. a. ausführt, er habe sich nicht in die Zentraljury für St. Louis eingedrängt, sondern sei tatsächlich als Mitglied in dieselbe vom Lokalverein Berlin I gewählt worden, eine Darstellung, die uns durch eine uns zugegangene Erklärung des Vorstands des Lokalvereins Berlin I bestätigt wird. Die Broschüre enthält des weiteren die sensationelle Behauptung, daß Herrn von Werner seitens des Münchener Professors Albert von Keller 1893 oder 1894 die Präsidentschaft der Münchener Sezession angeboten worden sei. Demgegenüber läßt uns Professor Albert von Keller nachstehende Erklärung zugehen:

Herr von Werner stellt in seiner Broschüre »Die Kunstdebatte im Deutschen Reichstag« die Behauptung auf, ich hätte ihm gelegentlich eines Festmahles im Jahre 1893 oder 1894 die Präsidentschaft der Münchener Sezession angeboten.

Ich erkläre, daß diese Behauptung *vollständig falsch* ist. Denn wie hätte ich den grotesken Gedanken haben können, den in Berlin wohnenden Direktor der k. Akademie, dessen künstlerische Tätigkeit noch dazu den künstlerischen Bestrebungen der Sezession diametral entgegensteht, als Präsidenten der Münchener Sezession zu wünschen.

Es ist mir vollständig unbegreiflich, wie Herr von Werner zu dieser in jeder Beziehung *unmöglichen* und durch keine Tatsache gestützten Behauptung kommt.

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

BRESLAU. Der Anfang des Jahres brachte uns in *Lichtenbergs Ausstellung* manches Sehenswerte: Die Sammlung der THOMA'schen Bilder, den — leider schon sehr ausgesuchten — Nachlaß SEGANTINI's, eine prächtige, durch brillante Koloristik und den soliden Ernst ihrer künstlerischen Arbeit fesselnde Kollektion der Wiener Malerin OLGA WISINGER-FLORIAN, der bald eine nicht minder interessante, wenn auch nicht gleich wirkungsvoll zusammengestellte Reihe von Bildern einer anderen Schindler-Schülerin, Frau TINA BLAU-LANG, folgte. Dann konnte man die von London zurückgekehrte Sammlung von Zeichnungen ADOLF MENZEL's bewundern, an der übrigens das beste war, daß ein köstliches kleines Blatt daraus als Geschenk des Fräulein Cäcilie Molinari in den Besitz des Museums überging: die erste Originalzeichnung Menzels, welche eine öffentliche Kunstsammlung seiner Vaterstadt zu eigen gewinnt! Die Zeichnungen und graphischen Arbeiten des Dresdeners OTTO FISCHER vermochten sich, als Werke eines echt modernen Stimmungskünstlers, in ihrer fein empfundenen Eigenart neben den Schöpfungen des Altmeisters mehr als nur zu behaupten; stehen sie doch uns Schlesiern auch durch die zahlreichen Motive aus dem Riesengebirge, welche der Künstler seit Jahren mit Vorliebe behandelt, besonders nahe! Auch den in Dresden herangebildeten Landschafter WALTER BESIG können wir zu den Unsrigen rechnen, namentlich seitdem er sich in seine schlesische Heimat zurückgezogen hat und ihr noch mehr als vorher die Motive zu seinen koloristisch hervorragenden Bildern entnimmt. Er gewann mit einer umfangreichen Sammlung vortrefflicher Arbeiten rasch die Sympathien aller, denen Ton und Stimmung noch keinen Verzicht auf den Reiz gesund blühender Farbe bedeutet. Diese besitzt, freilich ohne eigentlich jemals über das Gebiet der Studie zur bildmäßigen Komposition vorzudringen, auch FRANZ PACZKA, der zusammen mit seiner künstlerisch interessanteren Gattin CORNELIA PACZKA-WAGNER ausstellte.

Von heimischen Künstlern eröffnete den Reigen ERICH ERLER mit einer Ausstellung seiner neueren Arbeiten, die ihn künstlerisch reifer und technisch ungemein fortgeschritten zeigte. Dann folgten EUGEN SPIRO mit einer Uebersicht über fleißige und ertragreiche Studien in Paris und Nordfrankreich, ferner SIEGFRIED HÄRTEL, HANS DRESSLER, HEINRICH TÜPKE, HANS GENEHR, sowie die Vereinigung schlesischer Künstlerinnen. Sie wußten alle in besonderem Maße das Interesse des Publikums zu fesseln, so daß die Ausstellung in diesem Winter sich eines zahlreicheren Besuches als je zuvor zu erfreuen hatte.

M. S.

MÜNCHEN. Die Sezession führt im Ausstellungsgebäude am Königsplatz große bauliche Veränderungen aus. Ganz neu geschaffen wird ein geräumiger Bildhauersaal; die beiden Kabinette für Schwarz-Weiß-Ausstellung werden erheblich vergrößert; vier Bildersäle werden vollständig neu

❧❧❧ HANS THOMA ❧❧❧
DIE GRALSBURG (1899)

HANS THOMA — CHRISTUS UND MAGDALENA (1901)

dekoriert. Diese Neuerungen, die der ganzen Ausstellung eine wesentlich veränderte Erscheinung geben, werden schon bis zur Eröffnung der Frühjahrsausstellung, am 15. März, vollständig fertiggestellt sein.

MÜNCHEN. *Der Deutsche Künstlerbund* hat die Einladung der Münchener Sezession angenommen. Die erste Ausstellung des Künstlerbundes findet im Ausstellungsgebäude der Münchener Sezession statt. Als Eröffnungstermin ist der 1. Juni 1904 festgesetzt.

LEIPZIG. Im Kunstverein ist gegenwärtig eine Anzahl F. A. VON KAULBACH'scher Werke ausgestellt, darunter ein Bildnis der Gattin des Künstlers, ein solches seiner Mutter, dann seines Töchterchens, mit Kirschen spielend.

BERLIN. Der Ortsverband Berlin der Renten- und Pensionsanstalt für deutsche bildende Künstler veranstaltet eine Skizzen- und Studienausstellung, für welche ADOLF VON MENZEL das Ehrenpräsidium übernommen hat. Ihre Beteiligung haben u. a. zugesagt L. KNAUS, P. MEYERHEIM, SKARBINA, AUG. GAUL, KALLMORGEN, LIEBERMANN u. a. Die Geschäftsstelle des Ortsverbandes befindet sich jetzt im Hause der Ausstellung, Markgrafenstraße 51.

DÜSSELDORF. Die Sammlung des vortrefflichen schottischen Malers JOHN LAVERY, der besonders durch seine mit feinem Geschmack behandelten Porträts allgemein berechtigtes Aufsehen erregte, ist vor ihrer Absendung zur Weltausstellung nach St. Louis noch im Kunstsalon E. Schulte zur Ausstellung gelangt. Die Vertretung der schottischen Künstler wird zur entsprechenden Würdigung dieser seiner Werke dem Meister einen besonderen Raum in St. Louis bauen.

HAAG. In *Pulchri Studio* findet gegenwärtig zum Andenken an den im letzten Jahre dahingegangenen Landschafter GABRIEL eine reichhaltige Schau seiner nachgelassenen Werke statt, aus denen fleißiges, liebevolles Ergreifen des heimatlichen Naturgefühls spricht. N.

BASEL. Gegenwärtig ist in unserer Kunsthalle eine Kollektion deutscher, meist Münchener Bilder zu sehen, darunter manches recht Durchschnittmäßige, aber auch sehr viel Gutes. Unter diesem sind die Bilder von JULIUS EXTER wohl das Interessanteste, vor allem das lebendige Selbstbildnis des Malers, dann aber auch das farbig so delikat empfundene Doppelporträt ›Mutter und Kind‹, ferner das fast brutal saftige Stück ›Bauern von Uebersee‹ und endlich der vielbesprochene, für mein Gefühl koloristisch und räumlich ausgezeichnete, aber gegenständlich nicht zur vollen Harmonie gelangende ›Nixenteich‹. — F. v. LENBACH ist mit einem ›Gladstone‹ und einem ›J. Strauß‹, F. STUCK mit zwei Damenporträts, einer Kniefigur ›Dame in Hut und Pelz‹ und einem Brustbild (Rundformat), charakteristisch vertreten. — Für AD. HELLERS whistlerisierende Bildnisse findet sich kein rechtes Verständnis, während C. KORZENDÖRFER und A. ERDTELT sehr goutiert werden. — Im Genrefache zieht uns Schweizer natürlich ein spätes Bild K. GROB's (†) ›Idylle‹ an: gegenständlich und kompositorisch recht angenehm, farbig allerdings nichtssagend. Ein Hauptbild der Ausstellung ist des Karlsruhers F. FEHR ›Alte‹, ein Werk von einer Stimmungskraft und Intimität seltener Art. FRITZ VON UHDE hat eines seiner flott impressionistischen Mädchenbilder ›In der Laube‹ da. WILH. RÄUBER und KARL RAUPP sind ebenfalls durch typische Proben ihrer zwar nicht sehr tiefen, aber ansprechenden und ernsthaften Kunst vertreten. Sehr feine Interieursachen, Luft- und Lichtdarstellungen von ungemeiner Geschicklichkeit, sind einige Bilder von GOTTHARDT KUEHL (Dresden) und von HANS BORCHARDT (München). Den Königsberger L. DETTMANN läßt ein licht- und luftdurchflutetes, räumlich famos wirkendes Kircheninneres ›Abendmahl‹, ein würdiges Seitenstück zu seiner bekannten ›Fischerhochzeit‹, von der vorteilhaftesten Seite sehen. — Ein Freund der Basler ist HANS THOMA; leider gehören seine ›Landschaft mit Figuren‹ und ›Im Dämmerschein‹ nicht zum ganz Hervorragenden in seiner ›heimeligen‹ und doch so großen Kunst. — An unseren Landsmann Hodler erinnert in einigen Zügen das Triptychon ›Der verlorene Sohn‹ von M. LIEBENWEIN (Burghausen); allerdings fehlt, bei genauerem Hinsehen, die Hodlersche Wucht und Simplizität. — Unter den Landschaften steht eine Serie der bekannten nobeln Dachauer Bilder von LUDWIG DILL an erster Stelle. SCHÖNLEBER und WIELANDT in Karlsruhe, KELLER-REUTLINGEN, WILLROIDER und G. VON CANAL in München, von Nichtdeutschen ein paar Schotten geben der Landschaftsabteilung tüchtigen Gehalt. — An plastischen Werken ist eine Kollektion Figuren und Köpfe von V. VALLGREN (Paris), des nachgerade stark fabrikmäßig arbeitenden ›Décadent‹,

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

HANS THOMA PARADIES (1901)

durch den weichen Fluß von Formen und Linien interessant.

Unser *Museum* hat in jüngster Zeit erfreuliche Vermehrungen an alten und neueren Bildern erfahren. Zunächst wurde ein Tafelbild des älteren HANS HOLBEIN erworben, ein »Tod der Maria«, koloristisch außerordentlich reizvoll, von dem Künstler unter Mithilfe seines Bruders Sigmund für das Dominikanerkloster in Frankfurt a. M. in den ersten Jahren des sechzehnten Jahrhunderts gemalt. Der Wert des Bildes wird für Basel durch die Tatsache erhöht, daß sich in unserer Handzeichnungen-Sammlung Skizzen zu den die Komposition belebenden Charakterköpfen finden. Eine zweite glückliche Anschaffung ist ein Bildnis des Basler Reformators JOH. OEKOLAMPAD von dem Züricher Meister HANS ASPER. Das Bild gibt den Urtypus des im Kupferstich massenhaft verbreiteten Oekolampad-Porträts. — Sodann stellte sich ein »Leichnam Christi« bei der Restauration durch einen Fachmann als ein wohl unbestreitbarer Tintoretto heraus. Unter den kleineren Erwerbungen alter Bilder ist ein Miniaturbildnis des Darmstädter Malers JOH. C. SEEKATZ von dem namentlich in Frankreich hochgeschätzten Basler PHIL. JAK. LOUTHERBURG (1698—1768) zu nennen. Unter den neuen Bildern ragt ein Porträt von HEINR. ALTHERR »Mein Freund« hervor. Sodann sind erst neuerdings aus dem Nachlasse von Dr. ERNST STÜCKELBERG († 14. September 1903) zwei Hauptwerke »Das Grab« und »Begräbnis nach einem Bergsturz« für das Basler Museum erworben worden. Ein drittes Gemälde Stückelbergs »Narciß« hat die Gottfried Keller-Stiftung erworben, mit der auch bezüglich der Kopfstudien zu den Tellskapelle-Fresken Unterhandlungen schweben sollen. G.

VENEDIG. In WETSCH's Ausstellungs-Kalender, aus dem wir in unserer Nummer 11 die Daten der periodischen Kunstausstellungen abdruckten, steht die Venetianer Ausstellung irrtümlich für 1904 vermerkt; die nächste internationale Ausstellung in Venedig findet erst 1905 statt.

ZÜRICH. Im Künstlerhause findet zur Zeit eine sehr bemerkenswerte und darum stark besuchte Ausstellung aus dem künstlerischen Nachlasse des am 14. Sept. v. J. verstorbenen Basler Malers DR. ERNST STÜCKELBERG statt. Sie wird gegen Ende März auch in Basel zu sehen sein. In der »Neuen Züricher Zeitung« wird sie in einer Artikelserie von Dr. H. Trog eingehend gewürdigt. Trog fußt dabei auf dem Buche von ALBERT GESSLER »Ernst Stückelberg« (Basel 1904).

KÖLN. Im *Kunstverein* sieht man u. a. eine kleine Kollektiv-Ausstellung von M. SCHLICHTING. Die großen Figurenbilder sind Bravourstücke der Pleinairmalerei, denen hohes technisches Geschick nicht abzusprechen ist, die aber doch zur Manier werden und über die innere Hohlheit nicht hinwegtäuschen können; am besten sind noch die kleinen einfachen Landschaftsstudien. Als Ganzes erfreulicher wirkt die Kollektion des Düsseldorfers L. NEUHOFF; seine Bilder, sachlich etwas nüchtern, sind ehrliche Arbeiten; fast alle zeigen ein einsames altes Seeschloß an der felsigen Küste von Capri, die von den Strahlen der untergehenden Sonne gestreift wird. Ein sehr feines Werk ist das Flachrelief »St. Cäcilia« von M. SCHLAFHORST. Die Heilige, wohl im Moment der Inspiration gegeben, mit verzücktem, fast leidendem Blick; die Behandlung des Marmors und die ganze Auffassung des Relief-

stils delikat und stilvoll, fast an HILDEBRAND erinnernd. — Ein wirkliches Verdienst hat sich die Museumsleitung durch die *Ausstellung graphischer Kunst* erworben. Man hatte da — wohl zum ersten Male in Köln — einen ziemlich vollständigen Ueberblick, man sah in guter Auswahl die Hauptwerke der Peintre-graveurs namentlich von Deutschland und Frankreich, aber auch von den übrigen Kulturnationen. Nur hätten VALLOTTON und ROPS nicht fehlen, NICHOLSON's kräftige Holzschnitte in mehr als einem Exemplar vertreten sein sollen. — Das eigentliche Ereignis im Kölner Kunstleben der jüngsten Zeit ist unzweifelhaft der Ankauf von BÖCKLIN's großem Gemälde der »von Seeräubern überfallenen Burg«. Die erforderlichen Mittel (65000 Mk.) hat teils das städt. Museum, teils private Opferfreudigkeit aufgebracht. Man muß der Museumsleitung gratulieren zu dieser Erwerbung: endlich ist nun auch der größte aller deutschen Maler in unserer Galerie vertreten, und gleich mit einem so über alles Lob erhabenen Werke, einer der herrlichsten Offenbarungen seines Genius! FORTLAGE

BRAUNSCHWEIG. Die Sonderausstellung des hiesigen Künstlervereins, welche am 31. Januar geschlossen wurde, umfaßte zwei Skulpturen und siebenundfünfzig Gemälde, von welchen neun verkauft wurden. Am 3. Februar eröffnete der Verein seine zweite diesjährige Kunstausstellung. Außer dreizehn Gemälden von Vereinsmitgliedern umfaßt die Ausstellung fünfzig Kunstwerke auswärtiger Meister. Die Ausstellung dauert bis 21. März, verkauft sind bis 16. Februar vier Gemälde.

STUTTGART. Der Ausschuß der Kunstgenossenschaft I Stuttgart setzt sich pro 1904/5 wie folgt zusammen: Vorsitzender: Maler Theodor Lauxmann, I. Schriftführer: Maler Eugen Schön, II. Schriftführer: Maler Hermann Drück, Kassier: Bildhauer Emil Kiemlen. Ausschußmitglieder: Maler Karl Schmauck, Maler Ferdinand Zix, Bildhauer Georg Rheineck.

BERLIN. Die Ausstellung der Berliner Sezession, die am 30. April eröffnet werden soll, wird insofern einen neuen Charakter zeigen, als die Münchener Sezession wieder mit ihren Berliner Kunstgenossen vereint sein wird. Das ist eine erfreuliche Folge der Begründung des Allgemeinen Deutschen Künstlerbundes, die den Konflikt des letzten Jahres ganz von selbst beseitigt hat. Es waren bereits Delegierte der Berliner Sezession in München, um die Teilnahme an der Ausstellung 1904 in die Wege zu leiten. Die Münchener werden nicht in besonderen Räumen, sondern zusammen mit den Berliner Künstlern ausstellen. Auch die anderen deutschen Sezessionen beteiligen sich, so namentlich auch die von Karlsruhe. — Auch diejenigen ehemaligen Berliner Sezessionisten, welche seinerzeit infolge von viel erörterten Differenzen aus der dortigen Sezession ausgetreten waren, werden nunmehr wieder bei der Sezession und zwar schon bei der Frühjahrs-Ausstellung in München ausstellen. Die Wirksamkeit des unter Zusammenschluß aller Sezessionistengruppen neu gegründeten Künstlerbundes hat so ein geschlossenes, einheitliches Vorgehen der ganzen modernen Kunst in Deutschland zur Folge, und es ist erfreulich, daß München, wo das sezessionistische Prinzip zuerst in Erscheinung trat, auch die erste offizielle Ausstellung des Bundes in seinen Mauern beherbergen wird.

HANS THOMA SCHWARZWALDTANNE (1903)

VON DENKMÄLERN

STRASSBURG. Die Enthüllung des von Bildhauer ERNST WÄGENER in Berlin hergestellten Denkmals des jungen Goethe wird am 1. Mai erfolgen.

BERLIN. Unter Hinzuziehung der Professoren Manzel und Breuer-Berlin als Sachverständige hat der Ausschuß des *Bielefelder Kaiser Wilhelm-Denkmals* die Ausführung des seinerzeit mit dem ersten Preise ausgezeichneten Reiterstandbildes des Regierungsbaumeisters Freiherrn VON TETTAU-Berlin beschlossen, sowie die Uebertragung der Ausführung an ihn zusammen mit dem Gewinner des zweiten Preises, Bildhauer ALBRECHT-Steglitz.

WIEN. Das von Prof. RUD. WEYR geschaffene Denkmal des Malers CANON wird zur Zeit in der hiesigen Kunsterzgießerei in Erz gegossen und soll dann im Stadtpark Aufstellung finden.

DARMSTADT. Professor LUDWIG HABICH ist vom Großherzog mit Ausführung eines Entwurfs zu einem Grabdenkmal für die jüngst verstorbene kleine Prinzessin Elisabeth beauftragt worden.

HOMBURG v. d. H. Der Bildhauer GERTH ist mit der Herstellung des Kaiser Wilhelm-Denkmals beauftragt worden.

HANS THOMA
BOGENSCHÜTZE (1903)

NEUE KUNSTLITERATUR

Carl Justi. Diego Velasquez und sein Jahrhundert. Zwei Bände. Zweite neubearbeitete Auflage. (Bonn, Friedrich Cohen, 1903. Preis M. 36.— brosch., M. 44.— geb.)

Justi's Velasquez gehört, wie sein großes Buch »Winckelmann und seine Zeit«, zu jenen Werken, die schon der Weite ihrer Forschungen wegen zu den größten kultur- und kunstgeschichtlichen Arbeiten zu rechnen sind. Justi's Velasquez ist längst als »klassisch« bekannt. Kleine kunstkritische Ergebnisse des Buches mögen gelegentlich eine Verbesserung erfahren, das Werk als Ganzes behält seinen Wert, weil es zu den künstlerisch konzipierten und ausgeführten gehört. Welche wohltuende Ruhe und Unabhängigkeit von der Menge spricht sich in den fein ziselierten Sätzen, in dem Gefüge des Ganzen aus! Das ist wie ein mächtiger Strom, der ruhig, bei aller Macht, an uns vorbeigleitet. Das Massive der Woge läßt den Strom vergessen, der uns trägt. Aber keine tötende Kälte geht von diesem stolzen, klassischen Werke aus. Eine Fülle köstlicher menschlicher Empfindung und Erkenntnis sprudelt aus manchem Satze. Die Gesellschaft, die Großen und die Kleinen, die schöpferischen und die reichszersetzenden Geister aus der Nähe Velasquez treten klar vor unsere Augen. Bewundernswert zu ihrem Recht kommt die Kritik des Malerisch-Technischen. Das will viel heißen in der malerischen Würdigung eines durchaus malerisch schaffenden Künstlers wie Velasquez. Justi stellt die großen periodischen Wandlungen der Malerhandschrift fest, er ist aber frei von jener Selbsttäuschung, als wäre es möglich, alle Bilder aufs Jahr zu datieren. — Das reiche Buch, dessen einzelne Kapitel auffallend schlicht und knapp, nie problematisch überschrieben sind, eignet sich freilich nicht zum Durchblättern. Es verlangt Muße, wie es eine Gabe der Muse und der Musen ist. Und wenn es auch wirklich einmal ganz »ausgelernt« sein sollte, es bleibt ein hochragendes Denkmal ruhigen Schaffens und Gestaltens aus unruhiger, nervöser Zeit.

E. W. BREDT

Richard Muther, Die belgische Malerei im neunzehnten Jahrhundert. Mit 32 Abbildungen. (Berlin 1904. S. Fischer Verlag. Preis M. 6. – gebunden.)

Muther wird jetzt oft »einer der fruchtbarsten Kunstschriftsteller und Kunsthistoriker« genannt. Wenn »unter Kollegen« das Wort »fruchtbar« gern so ein Geschmäckle von überproduktiv, von unreif, von mehr Wollen als Können hat, so sollte man sich sehr hüten, Muthers kunstschriftstellerische Tätigkeit mit jenem Worte zu kennzeichnen. Ich meine, wir Deutsche haben ganz besondere Ursache, uns über einen so prächtigen Künstler der Darstellung, einen solchen Seher — aber nicht etwa im prophetischen Sinne — herzlichst zu freuen; wir wollen uns seiner rühmen, wenn uns das Ausland der Langweiligkeit und Schwerfälligkeit in Aufnahme des Fremden, in der Darstellung unserer Gedankenfülle sonst oft mit Recht bezichtigen mag. Es hat noch keiner von Muthers Kollegen seiner Geschichte der Malerei des neunzehnten Jahrhunderts ein ähnliches Werk zur Seite zu stellen vermocht. Inzwischen hat Muthers Darstellungskunst, seine Kunst, zu Bildern und zu Malern zu führen, ganz entschieden gewonnen. Seine kleineren Bände, die uns durch die englische, die französische, nun durch die belgische Malerei des neunzehnten Jahrhunderts mit einer Frische führen, die dem professionellen Fremdenführer meist bald verloren geht, scheinen berufen zu sein, sein längst vergriffenes Hauptwerk zu ergänzen, zu verbessern — schließlich zu ersetzen. Die belgische Malerei des letzten Jahrhunderts zu schildern, erscheint von vornherein nicht leicht und kaum dankbar. Die jetzt so beliebte Glorifikationsmethode würde hier völlig versagen und wer mit noch so einem lebhaften »Temperament« begabt ist und sonst weiter nichts, der kann noch lange nicht ein solches Buch wie Muther schreiben. Immer anregend, immer unterrichtend, zur Kritik herausfordernd, schreibt er ein Buch, dem jede äußere Einteilung fehlt. Mit den Künstlern, die uns noch ganz wie Rubensschüler vorkommen, führt er uns geschickt durch eine Zeit der malerischen Geschmacklosigkeit. Nun wird unsere ganze künstlerische Rezeptionsfähigkeit geweckt für das Monstrum Wiertz, für Henrich Leys — an Courbet, der später als in Brüssel im Louvre Anerkennung fand, werden wir zur rechten Zeit erinnert — für Stevens, dann Hippolyt Boulanger, für Rops, der als Maler zu Manet führt wie H. Evenepoel, schließlich für Meunier, Laermans, Khnopff. Das Buch schließt kaum mit einem Resumé ab — aber sicherlich wird man oft nicht umhin können, auf Muthers Charakteristik der belgischen Kunst, auf den brillant unterstützten Vergleich mit der französischen Kunst zurückzukommen. Muther setzt zum vollen Genuß seines Buches viel voraus, wer — vorzüglich in den modernen — Galerien Europas gut Bescheid weiß, dem wird das Buch am meisten geben an Erinnerung und Anregung. Aber wer auch nur weniges von belgischer Malerei gesehen, dem wird das Gesehene ein größerer ideeller Besitz als bisher.

E. W. BREDT

HANS THOMA RAUFENDE BUBEN (1872)

Redaktionsschluß: 3. März 1904 Ausgabe: 17. März 1904
Für die Redaktion verantwortlich: F. SCHWARTZ
Verlagsanstalt F. BRUCKMANN A.-G. — Druck von ALPHONS BRUCKMANN. — Sämtlich in München

MAX KURZWEIL
BILDNISSTUDIE

RUDOLF WEYR

Eine Würdigung seiner Kunst

Von J. J. David

NAJADE

NEREIDE

Er ist ein Wiener Kind. Ein Schottenfelder, das heißt, einem Bezirke entstammend, in dem das echteste Wienertum zu Hause war und ist.

Nun ist, nach einem feinen Wort von Wilhelm Goldbaum, dem trefflichen Publizisten und Mitarbeiter der „Neuen Freien Presse“, die Wiener Renaissance das Barock. Und so hat es denn das Barock dem Urwiener Rudolf Weyr angetan.

Er ist nun ein Mann von sechsundfünfzig Jahren. Ueber mittelgroß, von ansehnlicher Körperkraft und trotz harter Jugend und schlimmer Erlebnisse von unbesieglicher Frische und Lebensfreudigkeit. Er liest gern und viel und mit Urteil. Ohne ein Redner zu sein, meistert er, innerlich bewegt und angeregt, das Wort in ungemeinem Maße.

Es ist etwas vom Naturburschen an ihm — auch in der Gewitztheit. Erstaunlich ist seine Arbeitskraft. Die Erfindung ist reich und fast mühelos; sein technisches Können groß und sicher. Woran andere Wochen, ja Monate wenden müssen, das mag ihm ein glücklicher Nachmittag bescheren. Ihm quillt es, in einer Zeit, in der auch die Besten und Tüchtigsten ängstlich suchen und immer wieder probieren.

Und niemals hat ihn diese glückliche Anlage zur Leichtfertigkeit verführt. Unfertiges kommt nicht aus seinem Atelier, da unten tief im Prater, ganz nahe der Krieau mit ihren schönen alten Bäumen, auf denen die Krähen nisten, da er rastlos und nach Arbeit als seinem Jungbrunnen verlangend, fast den ganzen Tag am Werke ist. Er kennt keine Müdigkeit; es ist ihm eine Lust, immer Neues anzugehen. So hat er denn seine Sonderstellung und behauptet sie alle die Jahre her, fast seitdem er mit dem Arrangement der unvergeßlichen „Jagdgruppe“ in Makarts Festzuge zuerst populär wurde: hat seine künstlerische Note seit seinem „Bacchantenzug“ in seiner kühnen und freien Bewegung, der das Burgtheater schmückt und leider so hoch angebracht ist, daß nicht einmal das Opernglas alle seine Fülle, alle seine Anmut und Lebendigkeit offenbart.

Was die Künstlergenossenschaft an Ehren zu vergeben hat, ist ihm geworden. Er stand in schlimmen Zeiten an ihrer Spitze, bestrebt, zu leimen, so viel möglich war bei einer in sich zusammenbrechenden und an sich glaubenslosen Körperschaft. Er hat die Gabe, zu beschwichtigen und sich die Gemüter zu verbinden, in nicht gemeinem Grade. Die Sezession aber, die sonst mit manchen Größen in ein grimmiges Gericht ging, ließ ihn unangefochten. Denn sein Können erzwingt sich Achtung, auch beim Widerpart.

Er ist ein Grenzkünstler. Er steht dort am freiesten, wo sich Malerei und Plastik berühren, wie er sich denn immer noch gerne in Farben versucht und mit ihnen ergötzt. Er liebt kühne Ueberschneidungen, eine mannigfaltige Bewegung; ohne spielerisch zu werden, wie manche unter den Italienern einer knapp vergangenen Zeit, sucht er im Marmor die Wirkungen von Stoffen, etwa wehenden

DES MEERES UND DER LIEBE WELLEN

RUDOLF WEYR — RELIEF VOM GRILLPARZER-DENKMAL IN WIEN

Schleiern, wiederzugeben. So lockt ihn denn zunächst das Relief und zieht ihn immer wieder an.

Es ist in diesem Sinne nichts Besseres zu denken, als seine Reliefs vom Grillparzer-Denkmal. Die Figur, die grämlich versonnen ins Grüne des Volksgartens blickt, ist von Kundmann. Immer ist bei den Reliefs mit glücklichem Instinkt der Höhepunkt des Dramas ergriffen. Das Vorschweben der Ahnfrau ist so meisterlich gegeben, wie Heros Jammer; Rustans Traum wird lebendig, und selbst — im „Ottokar" — das heftige Aufrollen einer Zeltwand, wenn die Halteschnur durchhauen ist. Da ist unbedingte, technische Sicherheit; eine erstaunliche Fähigkeit, nachzuempfinden und den „fruchtbaren Moment", der vorwärts deutet und nach rückwärts lenkt, herauszufinden.

Die ungemeine Schwierigkeit, in den Raum zu komponieren, besteht für ihn nicht. Jeder Zwickel ist ihm recht; ihm fällt schon etwas ein, das eben hier seine gute Wirkung tun wird, und jede leere Fläche beleidigt sein Künstlerauge und lockt ihn, sie mit Gestalten seiner Erfindung zu beleben. Er liebt dekorative Wirkungen, die man heute desto sicherer unterschätzt, je mehr das Raumgefühl und die Erkenntnis schwinden, wie innig von Anbeginn die Zusammenhänge zwischen Architektur und Plastik waren, wie vorsichtig sie gelockert wurden und wie sich keine Kunst jemals ganz von den Bedingungen zu trennen vermag, die ihr Lebensrechte verliehen.

So grüßen denn vielerorten in dieser großen und sinnenfrohen Stadt Arbeiten seiner sicher greifenden und gelenken Hand und mahnen im Straßenlärm erfreulich an die Kunst und ihre Rechte. Ein verwegener Husar, oder, höchst anmutig und gefällig, inmitten des stärksten wienerischen Lebens die „Sage vom Stock im Eisen", dem bekannten, uralten Eisen-

band um einen ganz mit Nägeln gepanzerten Baumstumpf. Wen aber — es sind ihrer gar wenige, die dieser reizvolle und so ganz verödende Weg nach Wien bringt — die Donau hierher trägt, der sieht vor Nußdorf und seiner Schleusenwehr, die den Zugang zum Donaukanal hütet, seine mächtig aufgerichteten Löwen.

Es sind ihm auch Aufgaben der großen Kunst genugsam zugefallen, obzwar es ihm da lange eigen ging. Bei fast allen Wettbewerben hat er mitgetan; und mit einer verhängnisvollen Regelmäßigkeit fiel ihm jener zweite Platz zu, der wohl der verdrießlichste ist — so nahe dem Preis und der Ausführung und sich dennoch mit einer mageren Entschädigung begnügen müssen. Vor dem Prunktor zur neuen Burg steht sein Brunnen „Die Herrschaft zur See“. Er ist für eine Nische wohl allzu lebendig, ja fast gewaltsam geraten und das dürftige Brunnenbecken, in das ein dünnes Wasserstrählchen rieselt, ist gar zu klein. Aber das Gewühl anstürmender Gewalten ist ganz vortrefflich; und höchst bewundernswert ist die Gestalt des Poseidon — angejahrt, mit der Neigung zur Fülle und dennoch voll Stärke —, der da sein Haupt erstaunt und drohend aufreckt, welcher Tumult sich ohne seine Genehmigung erhoben habe.

Für den Stadtpark, der die Statuen unserer besten Maler der Vergangenheit herbergt, hat er eben seinen „Canon“ fertig gemacht, nach unendlichen Mühen; keine seiner Arbeiten hat ihn so lange beschäftigt, ist so oft gemodelt und zusammengerissen worden, als die des Antipoden Makarts, des Gedankenmalers, der rastlos und forschend der Vorzeit ihrer Geheimnisse abfragen wollte und, selber ein Protest in Erscheinung und Tracht gegen unseren Alltag, durch die Straßen dieser Stadt

DER TRAUM EIN LEBEN

RUDOLF WEYR — RELIEF VOM GRILLPARZER-DENKMAL IN WIEN

schritt. Pose — aus innerlichstem Bedürfnis. Und so hat ihn Weyr erstehen lassen — mit dem wehenden Bart und den tiefen Augen des Propheten, dem offenen Rock, die Hosen in Röhrenstiefeln; einen Gurt um den Leib, die Rechte darin, die Linke in der Hosentasche; man meint, er müsse zu reden anheben, zornig und belehrend, gegen alles Unwesen und alle Flachheit, wie es Canon so gerne, so meisterlich und so aus innerer Ueberzeugung heraus getan.

In der Preisausschreibung um ein Brahms-Denkmal ist ihm der Sieg geworden. Daran wird nun gearbeitet, und ich glaube, wir kriegen etwas ganz Feines. Der Meister sitzt und sinnt. Aller Ausdruck ist eigentlich auf das Haupt konzentriert. Das ist nun wunderschön; geprägt von der Fülle der Gedanken und der Gesichte, die sich darin geregt haben: ganz kluge Milde. Viel Verträumtheit bis zum Weichen und dennoch ein bestimmter und entschiedener Willen. Auch hier gibt es viel zu schaffen; denn die Gestalt selbst ist für den Plastiker ebenso ungünstig, wie der Kopf lockend. Ueberhaupt hat Weyr, durch seine Uebung im Relief, Schwierigkeiten mit Ganzfiguren. Und da ist denn nun der Ernst, mit dem er solche Aufgaben angeht und immer wieder ummodelt, höchst achtbar und ein Beweis, wie so gar nicht leicht begnügsam er ist. Es sind eben jeder, auch der glücklichsten Veranlagung Grenzen gesteckt. Sich in ihnen bescheiden, ist Sache der Kunsthandwerker, sie erweitern, die des Künstlers und zugleich einer unendlichen Mühsal.

Hohe Fürstlichkeiten des Barock, der Zeit, die bestrebt war, den Menschen zu stilisieren und prunkvoll zu erhöhen, hat er wiederholt glaubhaft gebildet: Ludwig XIV., der auf lange hinaus die Zeiten mit seiner feierlichen Persönlichkeit geprägt hat, Karl VI., den letzten Habsburger, zugleich den Letzten, der den Traum eines Weltreiches noch mit einigem Fug hegen durfte, den Schützer und Förderer der Künste, aus dessen Zeit die schönsten jener großzügigen und formenreichen Barock-Paläste stammen, die immer noch die innere Stadt Wien schmückend kennzeichnen, der freilich, befangen im Prunk der spanischen Hofsitte, vergaß, für eine nahe Zukunft anders vorzusorgen als durch Pergamente — ein ungenügender Schutz gegen Fäuste, begierig, sich vom Erbe der Habsburger ihren Anteil loszureißen.

Zahlreiche Grabdenkmäler hat er geschaffen. Alle sind würdig und voll Ausdruck. Am populärsten ist wohl das für die Opfer der schrecklichsten Katastrophe, von der unsere Stadt heimgesucht ward: des Ringtheaterbrandes. Es ist beinahe bei ihm, als sei jeder Auftrag, jede Bestellung nur der Anstoß, der die in ihm schlummernde Fülle der Gestaltungen auslöst und zwingt, ins Leben zu treten, so rasch und so bereitwillig stellt sich ihm das Erforderliche dar und so gerne gerät ihm der erste Wurf am besten, so daß alle Aenderungen vielleicht die Standfestigkeit seiner Figuren, nicht ihren Ausdruck erhöhen können.

Vielleicht die schönste seiner Arbeiten, sicherlich die reinste und innigste hat er eben begonnen. Sie ist nicht für den lauten Markt bestimmt, nicht ersonnen, ihm anderen Gewinnst zu bringen, als der aus der Erfüllung einer Herzenspflicht fließt. Und man sieht wieder einmal: der beste Auftraggeber eines Künstlers wäre er selber. Vor nunmehr sieben Monaten ist ihm seine Frau gestorben, eine hochbegabte Person; sicher mit der Feder, anmutig im Wort; von einer weit gesteckten, fast männlichen Bildung; ehrgeizig und über den Journalismus hinaus, in dem sie vollkommen sicher und gewandt war, höheren Aufgaben rastlos zugewendet. Ihr stiftet er dies Mal: ausruhend, ein Buch in der Hand, wie sie es gern auf ihren Spaziergängen mit sich trug. Vortrefflich ist die Behandlung des Kleides, dieser mannigfachen und launischen Umhüllungen der modernen und nervösen Frau, voll Ausdruck von den zierlichen Halbschühlein aufwärts. Ganz glänzend aber ist der Kopf; eine niedrige Stirne, umwirbelt von der Fülle des eigenwillig herandrängenden, schwärzesten Haares, das sich im Scheitel zu einem Turm bauschte, schwarze, sehr nachdenkliche Augen, eine starke Nase und sehr sanfte, leicht angedrückte Linien um den Mund. Man vermisst die Farbe nicht, die sonst eben bei Frauenköpfen so viel ausmacht. Eine reiche Seele scheint eingefangen, die uns für immer entfloh.

Für Rudolf Weyr ist bei allem Realismus, den er an den Ausdruck seiner Figuren wendet, bei all seiner Lebendigkeit der Stil ein inneres Bedürfnis. Und zwar der Stil, der hier heimisch ist und den großen Meistern des Barock Pflege und Entwicklung dankt. Er bewahrt ihn vor Manier und Manierlichkeiten; er gibt ihm Geschlossenheit bei aller Freude an der Fülle und bei seinem fast übergroßen Reichtum an Erfindung; er macht ihn zum wienerischesten im guten Sinne unter unseren Plastikern.

Es ist nie und nirgends Unreife bei ihm. Er erkennt, was er vermag und wie es ihm

RUDOLF WEYR ❧ STATUE DES
MALERS CANON IN WIEN ❧ ❧

RUDOLF WEYR TAFELAUFSATZ

und seinen Mitteln des Ausdruckes zugänglich ist. Ernsthaft und seiner selbst und seiner Gabe gewiß, immer gefällig, ohne Spielerisches zu wirken, geht er seine Arbeiten an. Er hat wirkliche Grazie der Linienführung und kann sich bis zum Bedeutsamen erhöhen.

So wirkt er denn immer erfreulich, doppelt in einer Zeit, da tastende Versuche lauten Anspruch erheben, vor sicherem Können zu gelten; da wir mit Verheißungen überfüttert werden, um an Erfüllungen desto schmerzlicher zu darben. Er ist tüchtig, klar und zielbewußt, ohne jemals ins Nüchterne oder gar Platte zu fallen.

Ein durchaus gesunder Mensch, ohne Nervosität und sprunghafte Launigkeit; Freund der Natur und fähig, sich in sie zu versenken, ohne Sentimentalität; gewandter und unermüdlicher Radfahrer, der ein gut Stück der Welt durchmessen und sie mit klugen und eigenen Augen angesehen hat; jedem guten Schwank geneigt und voll von Humor; laut aus dem Gefühl einer kraftvollen Natur; ein herzhafter Lacher, der dennoch das Leben ernsthaft angeht und klug zu traktieren weiß. Aus seinen Niederungen aufgestiegen durch eigene Kraft zu allen Ehren und Auszeichnungen, die bei uns zulande einem Künstler zugänglich sind, ohne jemals Aufhebens damit gemacht zu haben. Völlig unverbraucht ist er, und ihm kann die stockende, die mühselige Zeit, da sich die Erfindung weigert, allem Ermessen nach nicht leicht kommen. Nur eines ist an ihm verwunderlich — daß nicht er, gerade er den Vorstoß nach der farbigen Belebung der Bildnerkunst unternommen hat, um den man sich eine Zeit so sehr bemühte, freilich, mit Ausnahme genialischer Werke Max Klingers, ohne eigentlichen, mindestens ohne jenen nachwirkenden Erfolg, auf den es bei solchen Versuchen allein ankommt. Hielt ihn ein gesunder Instinkt ab, stärkere farbige Wirkungen zu erstreben, als die sich natürlich aus dem Gegensatz von Bronze etwa und den verschiedenen Tönungen des Gesteins ergeben? Ich weiß es nicht; ich weiß nur — so wie er als Mensch ist, muß man Rudolf Weyr lieb haben; wie er als Künstler erscheint, darf man ihn mit Neigung und hoher Achtung betrachten.

PFLEGE DER BILDENDEN KUNST IN DEUTSCHEN GROSSTÄDTEN

Von Aug. H. Plinke

I.

Wenn wir Deutschen mit Stolz auf die reiche, vielfarbige und vielgestaltige Kultur unseres Vaterlandes zurückblicken können, so danken wir das nicht zuletzt dem deutschen Bürgertume und der deutschen Stadt, der Stadt des Mittelalters und der Renaissancezeit, in der *die Kunst Heimat- und Bürgerrecht* besaß.

Wie damals das große Gemeinwesen, das, ein Staat im Staate, eine politische Rolle auf dem Welttheater spielte, Bündnisse schloß und seine Fähnlein marschieren ließ, — so hatte auch die kleinere Stadt der Kunst eine Stätte bereitet, nicht als einem flüchtigen Gaste, der landfremd durchs eine Tor hereingestrichen kam, um drinnen ein Weilchen bettelnd „nach Brot zu gehen" und durchs andere Tor wieder auf die öde Landstraße hinauszuwandern, — nein, wie einem lieben eingewöhnten Stadtkinde, das alltags mitarbeitete, an der Macht und dem Glanze der kleinen Republik, und am Sonntage die Feste verschönte, die ihren Abglanz durch die Finsternisse trüber Zeiten bewahrt haben und noch in unsere Tage gießen.

RUDOLF WEYR — PORTALBEKRÖNUNG AM ROTHBERGERHAUS IN WIEN

Die politische Macht jener stolzen, auf sich selbst gestellten Gemeinwesen ist längst zerfallen wie die Symbole dieser Macht, ihre Mauern und Türme, — die selbstbewußten Geschlechter, die Kaisern und Königen als ebenbürtig erschienen, sind zu Staub geworden oder in die Niederungen des Lebens hinabgedrängt und an ihre Stelle steigen kleindenkende Krämer und Philister die Rathaustreppen auf und nieder, — aber der Glanz der großen Zeit des deutschen Bürgertums ist in den meisten deutschen Städten bis auf unsere Tage lebendig geblieben, überall da, wo die Kunst mitarbeitend, segnend und bewahrend die Hand darauf gelegt hat, sie, die allein Werte schafft, die der Zeiten Wechsel überdauern.

Und wie wenigstens ein Teil von der Väter Erbe den Enkeln als köstlicher, immer mehr geschätzter und höher bewerteter Besitz erhalten geblieben ist, — so ist auch die Tradition der alten bürgerlichen Kunstfreude und Kunstpflege nicht ganz vergessen und verloren gegangen: Mag sie allzu lange verschüttet gewesen sein unter der Not und Drangsal endloser Kriege und der Verarmung zahlloser magerer Jahre, — mit dem zunehmenden Wohlstande, der in der Mitte des vorigen Jahrhunderts auf den glatten Schienen der Eisenbahnen den erwachenden Städten zurollte, mit der Mehrung der Einwohnermenge und der von ihr geschaffenen Hilfsquellen, — hat sich in den Sitzungssälen unserer Rathäuser auch für die Kunst wieder ein Eckchen gefunden und sie darf in den Beratungen der Stadtväter unter all den materiellen Sorgen und Klagen hier und da ein *bescheidenes Wörtlein* mitsprechen. Zwar *vorerst* nur schüchtern und leise, — aber doch tritt im öffentlichen Leben neben der höfischen Kunst immer mehr zu froher Betätigung die Kunst des Bürgertums auf den Plan.

RUDOLF WEYR
DER SCHLAFENDE AMOR

PFLEGE DER BILDENDEN KUNST IN DEUTSCHEN GROSSTÄDTEN

RUDOLF WEYR — KAISER KARL VI.

Relief im Kuppeltambour des Kunsthistorischen Museums in Wien

Das Bedürfnis nach *äußerlicher Repräsentation*, das heutzutage überall und vielerwärts allzuviel sich kund tut, hat auch der *Kunst die Wege zum Rathause* geebnet und ihr an vielen Orten wenigstens in bescheidenem Maße den kommunalen Säckel geöffnet.

Vorläufig erscheint sie allerdings dem Bureaukraten in Kanzleiluft und Aktenstaub noch wie *„das Mädchen aus der Fremde“*, dem nur gezwungen und notgedrungen der Passierschein anvertraut wird und sie drückt sich scheu an die Wand oder wird an die Wand gedrückt, wenn all die realen Wünsche und Forderungen der Bürgerschaft mit plumpen Füßen heranstürmen und mit groben Fäusten in den „gemeinen Säckel“ langen.

Aber immerhin, — fast ringsum in deutschen Landen ist die alte gute Tradition von der kommunalen Kunstpflege im großen und kleinen wieder lebendig geworden, — und es war sicher ein zeitgemäßer Gedanke der Redaktion, durch eine Umfrage an alle großen deutschen Städte klar zu stellen, ziffermäßig zu belegen, was und in welcher Art für Zwecke der Kunst aus städtischen Mitteln des Etats 1903—1904 geopfert wurde.

Daß Worte und Bitten der Kunst leider unter dem Geklapper der kommunalen Maschine noch immer allzuleicht überhört werden, zeigt allerdings auch wieder die von der „Kunst für Alle“ veranstaltete Enquete, denn unter den 47 Großstädten, von denen man Auskunft erbeten hatte, haben sich Berlin, Hamburg, München, Bremen und Lübeck ausgeschwiegen, obgleich meines Wissens gerade diese großen Gemeinwesen von mäcenatischen Taten hätten reden und rühmen können.

Bevor die Leistungen der deutschen Städte für die Kunst im einzelnen kurz skizziert werden, sei noch im allgemeinen auf folgendes hingewiesen.

Ueberall, wo der *Staat oder das Herrscherhaus* die Pflichten der Repräsentation übernimmt, *zieht sich die Städteverwaltung gerne zurück*, um ihr Geld für derbere Zwecke zu verwenden; am fleißigsten sind die Städte, die im allgemeinen *Wettbewerbe* um die *Anziehung des Fremdenverkehrs* stehen und aus eigener Kraft die Mehrung ihrer Sehenswürdigkeiten anstreben müssen; unverhältnismäßig hohe Opfer bringen die Orte, denen durch politische Umwälzungen die Vorteile der höfischen Kunst verloren gegangen sind; sie arbeiten zielbewußt, den Verlust, soweit das möglich ist, durch umfassende Kunstpflege wettzumachen.

Die *privaten Stiftungen*, die künstlerischen Zwecken dienen, sind sehr ungleich verteilt, sie treten in einzelnen Städten, wohl in Nachahmung gegebener Beispiele, *zahlreich* auf, *fehlen* aber an anderen Orten wieder vollständig.

Auffallend ist, daß, wo überhaupt große Mittel aus der Gemeindekasse flüssig gemacht sind, meist dem *Theater* und der *Musik* der Löwenanteil zufällt, entsprechend dem Geschmacke der großen Menge, die es noch immer mühsamer findet, den feineren, stilleren Genüssen der bildenden Kunst nachzugehen als den sinnfälligeren Effekten der Bühne und des Orchesters.

II.

Charakteristisch nach dieser Seite hin ist der Etat von *Wiesbaden*. Die nahezu reichste Stadt Preußens opfert für das Kgl. Theater 250 000 M., für Musik 153 000 M. und sammelt nur langsam einen Fond, der für die Ausschmückung des Rathauses mit Kunstwerken bestimmt ist und jetzt 63 000 M. beträgt.

Aehnlich opfert *Straßburg* für sein Konservatorium 59 800 M. (41 000 M. aus Stiftungen und Landesmitteln), für sein Orchester 81 800 M.

RUDOLF WEYR — DIE GRAZIEN (RAIMUNDTHEATER WIEN)

(3750 aus Stiftungen), für sein Stadttheater 300000 M., für eine Chorschule 3000 M. — Dagegen für sein Kunstmuseum nur 25640 M. und für sein Gewerbemuseum 25100 M. (wovon 9208 M. aus dem staatlich überwiesenen Hilfsfond); für die Beschaffung alter Bilder als Ersatz für die verbrannte Galerie sind 1903 80000 M. verwandt.

Metz begnügt sich damit, 500 M. für den Ankauf moderner Bilder herzugeben, für den mit dem Zuschuß aus Landesmitteln im ganzen 1000 M. zur Verfügung stehen; für die Altertumssammlung und den Ankauf kunstgewerblicher Gegenstände sind 3000 M. eingesetzt.

Düsseldorf opfert alljährlich für die städtische Gemäldegalerie 6000 M. und zur Befruchtung kunstgewerblicher Bestrebungen 7000 M.

Die Stadt *Karlsruhe* zahlt nur 2500 M. für den Ankauf von Kunstwerken, arbeitet aber indirekt für die Kunst, indem sie für 260000 M. ein Atelierhaus herstellt, dessen Räume Malerinnen unentgeltlich, Malern für billige Miete zur Verfügung stehen.

Mülhausen im Elsaß verwendet für sein historisches und Industrie-Museum im Jahre etwa 7500 M.

Mainz bringt verhältnismäßig große Opfer und verwendet, abgesehen von der Beisteuer von 143000 M. für Theater und Orchester, 7468 M. für die städtische Gemäldegalerie, 4100 M. für den Altertumsverein, 4600 M. für das naturhistorische Museum, 400 M. für den Verein für plastische Kunst und 460 M. für das römisch-germanische Museum.

Stuttgart begnügt sich mit einer Zuwendung von 700 M. an den Württemb. Kunstverein, 100 M. an den Altertumsverein und 2500 M. an das Konservatorium, beteiligt sich aber „von Fall zu Fall“ mit namhaften Beiträgen an den Schöpfungen des Vereins zur Förderung der Kunst, der monumentale Anlagen zur Verschönerung der Stadt schafft.

Das reiche *Frankfurt a. M.* überläßt die Pflege der Kunst dem Städelschen Institute und trägt nur für die Erweiterung der kunstgewerblichen Sammlung 15000 M. bei.

Mannheim subventioniert sein Hof- und Nationaltheater mit 385000 M. und unterstützt die bildenden Künste mit 35000 M.

Darmstadt besitzt keinen etatmäßigen Posten und bewilligt bei etwaigen Anforderungen für künstlerische Zwecke Beihilfen „von Fall zu Fall“.

Cassel zahlt an den Verein für bildende Künste 150 M., an die Gewerbehalle 1400 M., ist aber in der angenehmen Lage, aus Vermächtnissen für Wandbilder und plastische Kunstwerke größere Summen aufzuwenden.

RUDOLF WEYR DIE FURIEN (RAIMUNDTHEATER WIEN)

Barmen steuert nur für sein Stadttheater, — die Schwesterstadt *Elberfeld* bringt außer dem Opfer von 60 000 M. für Bühne und Orchester, auch ca. 9000 M. für den Museumsverein auf.

Crefeld stellt für sein neues Kaiser-Wilhelm-Museum 8000 M. in den Etat ein.

Duisburg unterstützt den Altertumsverein alljährlich mit 1000 M.

Braunschweig hat für Bilderankäufe 900 M., für das städtische Museum 500 M. bewilligt, — bestimmt aber außerdem — eine der wenigen Städte mit diesem segensreichen Posten — nach dem Vorgange Hannovers noch 9686 M. *für allgemeine Kunstpflege.*

Altona unterstützt Bestrebungen auf dem Gebiete öffentlicher Kunstpflege nur durch Beihilfen von „Fall zu Fall".

Magdeburg stellt seinem Museum, dem auch noch reiche Stiftungen dienen, im Jahre 44 995 M. zur Verfügung.

Leipzig, dem ebenfalls zahlreiche Stiftungen große Fonds darbieten, subventionierte 1903 sein Museum für bildende Kunst mit 52 000 M., sein Grassi-Museum mit 110 000 M.

Dresden zahlt für den Kunstverein 500 M., betätigt sich aber durch gelegentliche Ankäufe auf seinen großen Kunstausstellungen und verwendet aus reichen Stiftungen zirka 100 000 M. für monumentale Kunstwerke.

Chemnitz hat für den Bau eines König Albert-Museum 500 000 M. ausgeworfen, zahlt jährlich für einen, künstlerische Zwecke verfolgenden Verein 1800 M., gab für Herstellung der Denkmäler Kaiser Wilhelms, Bismarcks und Moltkes 170 000 M. und gibt jährlich für eine Vorbildersammlung 3000 M., für Erbauung eines König Albert-Denkmals 5000 M.

Nürnberg hat für Anschaffung von Kunstwerken 5000 M., für Erhaltung von Nürnberger Kunstarbeiten 1000 M. bestimmt, ferner ist aus wechselnden Einnahmen, den Erträgnissen des Gemeindeblattes, des Adreßbuches etc., ein Fond (jährlich ca. 5000 M.) für die Ausschmückung der Stadt gebildet.

Würzburg hat für die städtischen Kunstsammlungen 3000 M. in den Etat gesetzt, zu denen noch gelegentliche Bewilligungen für besondere Ankäufe hinzutreten.

Augsburg verwendet für das Theater 24 002 M., für das Orchester 16 600 M., dagegen für das Maximiliansmuseum nur 2230 M.

Erfurt zahlt für die städtischen Sammlungen 6222 M., an den Verein für Kunst und Kunstgewerbe 500 M. (hat aber seit 25 Jahren größere Summen für Ausschmückung seines Rathauses verwandt).

Kiel unterstützt das Stadttheater mit 12 000 M. und den schleswig-holsteinschen Kunstverein mit 3000 M.

Stettin stellt für seine drei Museen (von

RUDOLF WEYR • RELIEF VOM GRILLPARZERDENKMAL IN WIEN

denen zwei von Vereinen verwaltet werden) 17391 M. zur Verfügung.

Königsberg deckt die Kosten für sein Museum lediglich aus den Erträgen von Vermächtnissen.

Danzig erhält sein Kunstmuseum aus Stiftungen und den Erträgnissen eines eisernen Fonds in Höhe von 49700 M.

Breslau, die zweitgrößte Stadt der preußischen Monarchie, zahlt für öffentliche, aus privater Initiative hervorgegangene Kunstwerke „von Fall zu Fall".

Posen hat in seinem Etat keinen der Kunstpflege dienenden Posten, wird aber in diesem Punkte von

Charlottenburg, der reichsten Stadt Preussens beschämt, wo 300 M. für die Erhaltung von öffentlichen Denkmälern eingestellt sind.

Um diese Uebersicht mit einem erfreulichen Bilde abzuschließen, so sei an letzte Stelle *Hannover* gesetzt: Hier sind für Kunstzwecke 77759 M. ausgeworfen, eine Summe, in der ein anonymer Posten für *allgemeine Kunstpflege* in Höhe von 15000 M. enthalten ist und zu der regelmäßig noch *außerordentliche Bewilligungen* hinzutreten.

Wie man aus dem vorstehenden Materiale, in dem die Mittel für Kunstschulen und Ausschmückung neuer Rathäuser nicht mit berücksichtigt sind, deutlich ersehen kann, ist mit Ausnahme von einigen wenigen Städten der *Zwang* noch immer die treibende Gewalt bei der Annäherung der deutschen Großstadt an die Kunst und die Kunstpflege — aber es steht zu hoffen, daß nach und nach aus diesem *Zwange* eine *Zwangserziehung* wird, die Kunstfreude und Kunstliebe in Fleisch und Blut übergehen läßt und daß die Erkenntnis des Wertes idealer Strebungen in vollem Maße die alte Tradition der deutschen Städte zu Ehren bringt, die in der Vergangenheit so viel Köstliches geschaffen hat, von dem Gegenwart und Zukunft noch dankbar zu zehren haben.

III.

Ich glaube, daß das in der aufgestellten Städteliste zuletzt angeführte Beispiel *Hannovers* eine nähere Beleuchtung verdient und zwar aus dem einzigen und einfachen Grunde, weil hier, wie schon die ungewöhnlich hohen, für Kunstpflege ausgeworfenen Summen beweisen, die Notwendigkeit, mit Hilfe kommunaler Mittel die Kunst zur Schaffung ideeller und materieller Werte heranzuziehen, eher und klarer erkannt ist als in irgend einer anderen deutschen Stadt.

Zu dieser Erkenntnis hat ohne Zweifel die politische Umwälzung, die das Land der Selbständigkeit und die Hauptstadt einer die Kunst mit Liebe und reichen Mitteln fördernden Herrscherfamilie beraubte, — ganz wesentlich beigetragen: es galt eben, die jetzt nur noch nominelle Haupt- und Residenzstadt nach Möglichkeit auf der alten Höhe zu halten, indem man für die tief einschneidenden Verluste auf geistigem und künstlerischem Gebiete jeden erdenklichen Ersatz zu schaffen versuchte.

Aus dem Posten, den die Stadt Hannover in Höhe von 77759 M. in ihren Etat von 1903—04 eingestellt hat, werden zunächst ihre drei Museen, das *Kestner-Museum*, das *Gewerbemuseum* im Leibnizhause und das *vaterländische Museum* erhalten und mit Mitteln für den schnellen Ausbau der Sammlungen versehen.

Von größter Wichtigkeit aber ist der in diesem Titel enthaltene sogenannte „*Kunstfond*" in Höhe von 15000 M., der seit etwa zehn Jahren besteht und sich als überaus segens-

RUDOLF WEYR — LUDWIG XIV.

RUDOLF WEYR DIE SAGE VOM STOCK IM EISEN
Bronzerelief an der Haupttüre des Equitablehauses in Wien

reich und befruchtend für das lokale Kunstleben bewährt hat.

Gerade die *Anonymität* dieses Postens, seine Dehnbarkeit, die erlaubt, ihn für *alle möglichen* künstlerischen Zwecke und Bestrebungen einzuspannen, hat sich weit über *das Maß seiner eigentlichen Leistungsfähigkeit hinaus als belebend, anregend und schöpferisch erwiesen.*

Zuerst dient der Kunstfond für die Erwerbung von Bildern, die historische Bauten oder Lokalitäten der Stadt darstellen und meist von hannoverschen Künstlern für das vaterländische Museum der Stadt Hannover angekauft werden, — des weiteren für den Ankauf von Büsten und Bildern bekannter Hannoveraner für die Porträtgalerie des Kestner-Museums. Darüber hinaus rinnt aber die Quelle des Kunstfonds für die verschiedenartigsten Zwecke. Wo immer ein öffentliches Denkmal im Projekte ist, wo die Ausmalung eines öffentlichen Gebäudes geplant wird, spendet man Beihilfen, um die Sache zur schnelleren Vollendung zu bringen, so daß zahlreiche künstlerische Arbeiten, die man sonst nicht in Angriff zu nehmen gewagt hätte, im Vertrauen auf die Unterstützung aus dem ergiebigen Fond, sozusagen dem „Oelkrüglein der Witwe“ Hannover, geplant und mit frischem Mute unternommen werden.

Man ist kluger Weise in diesem Punkte nicht engherzig: man gibt einem großen privaten Konservatorium eine kleine Beihilfe, — man spendet sogar dem Fiskus einen namhaften Zuschuß zur künstlerischen Ausmalung der romanischen Garnisonskirche und ermöglicht durch einen namhaften Zuschuß den Ankauf einer großen Ornamentstichsammlung, die in der fiskalischen technischen Hochschule zur Aufstellung gelangt.

Durch diese Liberalität wirkt der Kunstfond direkt fördernd auf eine große Reihe

RUDOLF WEYR DIE SAGE VOM STOCK IM EISEN
Bronzerelief an der Haupttüre des Equitablehauses in Wien

künstlerischer Aufgaben, befruchtet aber auch im allgemeinen *das künstlerische Leben* dadurch, daß er die Stadtverwaltung und weite Kreise der Bürgerschaft für künstlerische Fragen interessiert und im pro und contra erwärmt.

Daß hier und da einmal ein Mißgriff mit unterläuft, soll nicht geleugnet werden; als ein solcher darf wohl der Ankauf von Altertümern (z. B. eines romanischen Broncekopfes für 14000 M.) bezeichnet werden, die dem grundsätzlich für die „*lebende*“ Kunst gedachten Fond wertvolle Mittel für Zwecke entziehen, für die anderweitig reichliche Summen zur Verfügung stehen.

Außer dem etatsmäßigen Posten werden von der Stadt Hannover aber noch *außeretatsmäßig erhebliche* Mittel für Kunstpflege verwandt.

In erster Linie werden die Erträgnisse der neuerdings der Stadt unterstellten Kapitalversicherungsanstalt zum Teil öffentlichen, resp. Kunstzwecken dienstbar gemacht; des weiteren finden für besondere Zwecke noch außerordentliche Bewilligungen statt; es seien hier nur folgende Objekte genannt, die noch extra im Laufe der letzten Jahre beschafft sind: die Amtskette für das Stadtoberhaupt (15000 M.), die Ausmalung der St. Johannis-Hofkirche mit Deckengemälden, die Errichtung eines figurenreichen Monumentalbrunnens als Abschluß der neu hergestellten Flußwasserleitung, der Bau eines Camposanto zur Sicherung der wertvollen Grabsteine aus dem 16. und 17. Jahrhundert etc.

Neben diesen festen und fluktuierenden Mitteln, die alljährlich im Durchschnitt wohl weit über 100000 M. aus der Stadtkasse für Kunstpflege abzweigen, kann noch ein Fond von *14000 M.* pro Jahr auf *das Konto der Stadtverwaltung* gesetzt werden, da diese Summe lediglich durch die Energie des *Stadtdirektors* (Oberbürgermeisters) aus den Kreisen von Kunstfreunden zusammengebracht ist und für

DIE AHNFRAU

RUDOLF WEYR • RELIEF VOM GRILLPARZERDENKMAL IN WIEN

RUDOLF WEYR — ERZHERZOG LEOPOLD WILHELM

Relief im Kuppeltambour des Kunsthistorischen Museums in Wien

die Erweiterung der *Gemäldegalerie im Provinzialmuseum* verwandt wird.

Ich brauche sicher nicht den Vorwurf der Uebertreibung zu befürchten, wenn ich nach dieser kurzen Skizzierung behaupte, daß die *Kunstpflege* der *Stadt Hannover* in gewissem Sinne als *mustergültig* und *nachahmenswert* zu bezeichnen ist. Wenn alle deutschen Städte in demselben Maße (etwa 100000 M. bei einem Etat von 9 Millionen) verständige Opfer für alte und moderne Kunst brächten, so könnten Kunst und Künstler zufrieden sein.

Hoffentlich wirken die Taten der Leinestadt, die ein näheres Eingehen verdienen und fordern, lehrsam, anspornend und ermutigend auf die übrigen deutschen Gemeinwesen, damit eine in kommenden Jahren neu zu veranstaltende Enquete viele deutsche Städte im lauteren Wettbewerbe um die Gunst der Kunst neben Hannover auf dem Plane erscheinen läßt.

PERSONAL- UND ATELIER-NACHRICHTEN

MÜNCHEN. Der Maler PETER PAUL MÜLLER und der Bildhauer HUGO KAUFMANN erhielten den Titel eines Kgl. Professors.

BERLIN. KARL EMIL DOEPLER der Aeltere feierte am 8. März in voller geistiger Frische seinen achtzigsten Geburtstag.

STUTTGART. Professor CARLOS GRETHE wurde eine Hauptlehrerstelle in der Akademie der bildenden Künste in Stuttgart übertragen.

MÜNCHEN. Der als Maler und Schriftsteller in weiten Kreisen bekannte Oberst HEINRICH RITTER VON REDER vollendete am 19. März sein achtzigstes Lebensjahr.

FRANKFURT A. M. Zum Direktor des Städelschen Kunstinstituts wurde an Stelle des an die Stuttgarter Technische Hochschule berufenen Professors Dr. H. Weizsäcker Professor JUSTI aus Halle a. S. ernannt.

DRESDEN. Prof. HERMANN PRELL hat soeben das letzte Bronzerelief »Ikarus« für das Treppenhaus des Kgl. Albertinums vollendet, das der Künstler malerisch, plastisch und architektonisch neu gestaltet.

BERLIN. *Von der Akademie.* Die zu Anfang dieses Jahres von der Akademie vollzogenen Neuwahlen von *„Ordentlichen Mitgliedern"* haben ihr neun Künstler zugeführt, von denen acht den bildenden Künsten, einer der Musik angehören. Von auswärtigen bildenden Künstlern wurden zu Mitgliedern erwählt die drei Maler: JOSEPH ISRAELS im Haag, ANDERS ZORN in Mora (Schweden) und HEINRICH ZÜGEL in München, während von hier wohnenden Künstlern fünf aufgenommen wurden: der treffliche Landschafts- und Tiermaler OSKAR FRENZEL in Berlin, der berühmte Tierbildner AUGUST GAUL in Wilmersdorf, der Landschaftsmaler Professor FRIEDRICH KALLMORGEN ebenda, Nachfolger von Eugen Bracht als Lehrer an der Hochschule für die bildenden Künste, der als Graphiker und Erfinder neuer Techniken bestens bekannte Professor ALBERT KRÜGER und der Baukünstler Professor ALFRED MESSEL, beide in Berlin. Mit diesen Neuaufnahmen ist die Zahl der in Berlin wohnhaften Ordentlichen Mitglieder auf 57 gestiegen, während die der auswärts ansässigen sich auf nur 61 stellt. Die Wahlen der letzten beiden Jahre sind in Bezug auf Neuaufnahmen ohne Ergebnis geblieben.

GESTORBEN: In Reichenberg (Böhmen) am 7. März der Historienmaler und Kunstschriftsteller Prof. RUDOLF MÜLLER im achtundachtzigsten Lebensjahre; in Nürnberg am 23. Februar der Kupferstecher HEINRICH WALTHER.

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

BERLIN. Der *Kunstsalon Paul Cassirer* hat dem im vergangenen Jahre verstorbenen französischen Maler CAMILLE PISSARRO eine wundervolle Gedächtnisausstellung gerüstet. Sie umfaßt etwa fünfzig, zum großen Teil aus Privatbesitz stammende Werke und ist — ein merkwürdiger Zufall — im wesentlichen noch von dem Künstler selbst zusammengestellt worden, der dem deutschen Publikum einen

RUDOLF WEYR — GRABDENKMAL FÜR DIE BEIM BRANDE DES RINGTHEATERS VERUNGLÜCKTEN

Ueberblick über sein Schaffen geben wollte. Pissarros Kunst bildet die Brücke von Millet und den Fontainebleauern zum modernen Impressionismus. Man denkt vor den frühen Landschaften des Malers mit ihren erdenschweren Farben an Daubigny. Die Aehnlichkeit tritt besonders auffällig in jenem aus einer anderen Ausstellung her schon bekannten »Spätnachmittag« von 1864 hervor, auf dem man einen von einzelnen schrägen Sonnenstrahlen beglänzten Weg zwischen einer bewaldeten Anhöhe und einem Teich wahrnimmt. Sie fehlt auch nicht in jenem herrlichen, für einen Speisesaal gemalten Zyklus der »Jahreszeiten« von 1872, in dem allerdings auch noch die süße Melodie Corots mitklingt, wo aber in dem Winterbilde bereits eine ganz neue Note angeschlagen wird. Das schöne Motiv tritt allmählich zurück gegen die Schilderung atmosphärischer Phänomene. Das Inhaltliche der Bilder wird immer simpler. Eine öde Vorortvilla mit grüngestrichenen Fensterläden zwischen ein paar Bäumen, ein Kohlgarten im Frühschnee, eine langweilige Brücke, eine Straße, ein Torweg. Das sind Vorwürfe, denen man in den 1872 bis 1879 datierten Bildern begegnet; aber ihre Einfachheit wird verklärt durch eine Malerei, die über einen ungeheuren Reichtum von Tönen gebietet, die den leisesten Veränderungen der Farbe durch das Licht und die Luft nachgeht und die ihr Ziel darin sieht, die Natur in der Schilderung ihrer immateriellen Reize zu fassen. Dann werden dem Künstler die Themen wieder sympathisch, mit denen er seine ersten Erfolge errang. Er beginnt aufs neue Bauernbilder zu malen. Hatte man ihn in seiner Jugend mit Millet vergleichen können, so möchte man ihn jetzt in Parallele stellen mit Renoir. Seine »Beerenpflückerin« von 1881, die auf einem Waldabhang in blauem Leinwandkleide herumkraucht, ist ganz so weich und zart gemalt, wie der große Farbencharmeur eine derartige Erscheinung zu geben liebt und ganz so apart hineingestimmt in das saftige Grün wie er das zu tun pflegt. Auch die soignierte, strichelnde Malweise gemahnt an jenen Künstler. Ja, auf einem ziemlich mäßigen Bilde »Wäschetrocknen« von 1887 findet man die Landbewohnerin und ihr Kind sogar

in jenen flaugefärbten Kleidern stecken, die Renoir mit Vorliebe wählt, um den Ton des Fleisches seiner gemalten Weiber zu heben. Auf die Landschaft angewendet gibt diese nervöse und stellenweise überzarte Malerei oft glänzende Resultate. Ein »Baumgarten« von 1885, »Apfelbäume« vor einem Häuschen von 1884 und »Strohmieten« unter einem grauen Himmel von 1888 gehören zu den feinsten und duftigsten Landschaften Pissarros, die man sehen kann. Indem diese farbenreiche Malerei um 1890 herum breiter wird, nähert sie sich der von Claude Monet, nur bleibt sie zärtlicher, idyllischer und erreicht selten die Intensität des farbigen Ausdrucks, über die der Meister von Giverny verfügt. In einem farbenschillernden »Tauwetter« und in den »Apfelbäumen«, die vor ein paar, von der untergehenden Sonne rot angestrahlten Häusern stehen, könnte man Pissarro fast mit Monet verwechseln. Unmittelbar hieran — die erwähnten Bilder sind 1893 datiert — schließt sich eine Periode von höchster Selbständigkeit. 1894 malt Pissarro eine wundervolle grüne Frühlingslandschaft, die noch einmal vom Winter überrascht ist. Wie da der dünne Schnee zwischen Blättern und Gräsern gemalt ist, so daß man fühlt, er wird bald nicht mehr sein — das ist einfach köstlich. Ein solches Bild existierte noch nicht. Ungefähr in diese Zeit fallen auch die ersten jener Arbeiten, die das wahre Paris, die Weltstadt mit dem farbenreichen, wogenden und glänzenden Leben auf den Boulevards, in der Avenue de l'Opéra, am Palais Royal, auf den Seinebrücken, und an den Quais am Morgen, um die Mittagszeit, am Nachmittag oder abends, in hellem Sonnenschein, bei dunstiger Beleuchtung und oft während und nach dem Regen darstellen. Diese Bilder haben ihresgleichen nicht in der ganzen modernen Malerei. Sie stellen in ihrer Gesamtheit gewiß nicht die feinsten malerischen Kunstwerke vor, die Pissarro überhaupt geschaffen, aber sicher seine originellsten Schöpfungen. Der bezaubernde Eindruck des Lebens hat ihn nicht selten so hingerissen, daß er darüber vergaß, die für die Bildwirkung unerläßlichen Ruhepunkte für das Auge zu geben. So ist ein Nachmittag auf dem »Boulevard des Italiens« in heißer Sonne entzückend als meisterhafte Wiedergabe des ungeheuren Verkehrs um diese Tageszeit, als Bild aber zu unruhig und zappelig. Bis zuletzt haben ihn diese Straßenprobleme beschäftigt, nur hin und wieder malt er noch sein Haus, seine Apfelbäume, seinen Gemüsegarten in Eragny. Im Winter schildert er aus dem Fenster seines Stadtateliers viele Male den Blick über die Seine auf den Louvre und mit solcher scharfen Beobachtung der Lichtphänomene, daß man sagen könnte, diese und diese Tagesstunde ist gemeint. Von solchen Straßenbildern dürften hier die beachtenswertesten und feinsten sein: Die »Avenue de l'Opéra« von 1898 und der gleichzeitige »Nachmittag am Quai«, von den Louvrebildern eine Darstellung im Schnee mit einer halbklaren Luft von 1901. Aus demselben Jahr existiert eine ausgezeichnete farbige und sonnige »Jakobskirche in Dieppe«. Die Wiederholung dieser Ansicht von 1902 läßt dann allerdings erkennen, daß das scharfe Auge des Malers unsicher, seine feste Hand ungehorsam geworden sind. Aber welch ein reiches, arbeitsvolles Leben lag auch hinter dem Zweiundsiebzigjährigen! Die Zeit forderte ihr Recht. Pissarro hat mehr geleistet als die meisten anderen. Indem er nie aufhörte Neues zu wollen und zu machen, ist er bis in sein hohes Alter jung geblieben und wie die Jugend erfolgreich. Er erscheint neben Manet und Cézanne, neben Monet, Renoir und Sisley nicht sehr groß, aber er ist ihrer würdig und hat durch sein gleichmäßigeres und auch wieder bewegliches Temperament unendlich viel dazu beigetragen, daß man ihre Absichten verstehen und würdigen lernte. Um seine absoluten Verdienste einzuschätzen, braucht man sich nur zu vergegenwärtigen, daß die meisten Landschafter, auch einige der größten deutschen, nach einigen Jahren emsigen Schaffens sich zu kopie-

RUDOLF WEYR — FEUERWEHRDENKMAL

EZECHIEL

CUMAEA

ren beginnen und das Problemelösen jüngeren Kräften überlassen. Die Wachsamkeit des künstlerischen Gewissens, die sich in ihnen so erkennbar äußert, gibt den Schöpfungen Pissarros eine verklärende Schönheit, eine Bedeutung, die niemals zu erschüttern ist. Sie gibt ihm auch das Recht, als ein Bannerträger des neuen Geistes in der Malerei stolz in den Reihen der großen Impressionisten zu stehen. Mit Pissarro ist eine der klassischen Erscheinungen der französischen Malerei zu Grabe getragen worden.

Das *Künstlerhaus* bringt eine ungewöhnlich umfangreiche *Lenbach-Ausstellung*. Die Ablehnung, die der Künstler in den letzten Jahren seitens der Kritik erfahren, ist wohl darauf zurückzuführen, daß er materielle Erfolge für künstlerische genommen hat und auf diesem Wege zu der irrtümlichen Auffassung gelangt ist, auch die geringfügigste seiner Leistungen repräsentiere seine ganze Meisterschaft. Wäre er etwas vorsichtiger im Ausstellen gewesen, hätte er mehr auf Wirkung durch die Qualität als durch die Quantität seiner Leistungen gehalten, würde auch die Opposition gegen seine Kunst weniger heftige Formen angenommen haben. Eine einzige famose Linie, ein einzelnes hübsches Färbchen genügen nicht, um aus einer flüchtigen und oberflächlichen Studie oder Skizze ein großes Kunstwerk zu machen, zumal LENBACH durch das Massenhafte seiner Produktion genötigt worden ist, nach einem gewissen Schema zu arbeiten, so daß hundert seiner Studien nicht mehr von seiner Künstlerschaft verraten als drei. Auch diese neue Ausstellung krankt an solchem Zuviel, was besonders für Erzeugnisse der letzten Jahre gilt. Es ist z. B. ganz unmöglich, in den Bildchen, die Frau v. Lenbach und ihr Töchterchen in Kostümen von einem Künstlerfest darstellen, etwas Besseres zu sehen als Dekorationsstücke für ein Atelier. Einen ungleich besseren Begriff von Lenbachs Fähigkeiten gewähren einige ältere Arbeiten. Da ist u. a. das Porträt eines Negers, der ein kleines weißes Kind in einem Steckkissen im Arm hält, gegen Dunkelgrün. In dieser frühen Arbeit offenbart sich, trotzdem der Einfluß der Venetianer nicht zu übersehen ist, eine entschiedene und starke koloristische Begabung. Das gleiche wäre von der Studie eines Rindes zu sagen. Diese Arbeiten gehören in die römische und weimarische Zeit des Künstlers. Aus den achtziger Jahren des vergangenen Säkulums stammen die zum Teil sehr geistreichen Studien zu dem Bildnis der Frau v. Poschinger, ferner die gelungenen Porträts Richard Wagners und Döllingers und ein charaktervolles Bildnis des Gesandten Freiherrn v. Wendland. Zu den am wenigsten befriedigenden Schöpfungen gehören die Porträts dreier bekannter Berliner Persönlichkeiten — Oberbürgermeister Forckenbeck, Rud. Mosse und Bankdirektor Koch. Von neueren Arbeiten hat das lebensgroße Bildnis der Saharet, die im roten spanischen Jäckchen und weißen Rock zum Tanze sich anschickt, einige schöne Momente. Auch die vorgeführten Bismarckporträts gehören wohl zu den besseren. Recht eindruckslos bleibt eine Kollektion neuer Landschaften von KALLMORGEN. Mit Ausnahme einer Darstellung der Dresdener Augustusbrücke mit dem Blick auf die in Gerüsten steckende Hofkirche findet sich kein Bild darunter, das nicht von KALLMORGEN selbst in früheren Jahren viel besser gemalt worden wäre. Das gilt vor allem für die Bilder mit Hamburger Motiven. Ungleich mehr künstlerische Anregung bietet die Ausstellung einer Vereinigung von Malerinnen. OLGA V. BOZNANSKA erinnert mit dem Bildnis eines älteren Herrn und den Porträts eines jungen Mannes, der vor einem Klavier sitzt, und eines Knaben an ihre besten früheren Leistungen. Sind ihre Farben auch zu stark auf Grau gestimmt, so hat sie doch eine geistvolle Art, einen Kopf farbig zu sehen und den Zügen Leben und Charakter zu geben. Die Bildnisse von IDA GERHARDI haben jene zeichnerischen Härten, jene trockene Farbengebung, die vor Jahren in einigen Pariser Ateliers als modern galten. Diese Malerei sieht öde, leer und gequält aus. Am erträglichsten wirkt sie noch in dem Porträt des Besitzers des Folkwangmuseums Osthaus, den man in seinem Arbeitszimmer vor einer Van de Velde-Bibliothek am Schreibtisch stehen sieht. CLARA SIEWERT läßt talentvolle aber recht outrierte Bildnisse sehen, HEDWIG WEISS neben einem räumlich sehr ausgedehnten Stilleben in Silber und Blau eine Porträtgruppe am Kaffeetisch, sehr malerisch gesehen, mit viel Geschmack intendiert, aber zu wenig ausgeführt, um als ernstes Kunstwerk anerkannt zu werden. MARIA SLAVONA hat schon viel Besseres in Berlin gezeigt, als diese »Rue de l'Orient«, diese Katzen und diesen Lübecker Hausgang. Das wirkt alles merkwürdig hart und leblos. EVA STORT ist mit einigen passablen Landschaften erschienen, und ESTHER BOOTH hat zu wenig zeichnen gelernt, um gut malen zu können. Die Landschaften von CARL RATHJEN, dem Altonaer Maler, besitzen jene durchschnittliche Güte, die dem Publikum allezeit sympathischer ist als große Kunst und Originalität.

Bei *Ed. Schulte* ist die Münchner *Luitpoldgruppe* mit einer größeren Kollektion von Bildern eingezogen. Die Ausstellung bietet nichts Bemerkenswertes im einzelnen, gewährt aber jenen angenehmen Gesamteindruck, der das erfreulichste Besitztum einer in sich geschlossenen Kultur — in diesem Falle der Münchner Kultur — ist. Man begegnet lauter bekannten Namen und lauter bekannten Werken, von CARL MARR's bengalisch erleuchtetem Kahn an bis zu GEFFCKEN's geziertem »Raub der Europa«. Die kräftigste Erscheinung ist, wie in allen Vorführungen der Luitpoldgruppe, FRITZ BAER. Seitdem die Bilder der klassischen fran-

zösischen Impressionisten in größerer Zahl nach Berlin gelangen, ist die Achtung, deren RAFFAELLI sich früher hier erfreute, stark ins Sinken geraten. Mit Recht und Unrecht. Mit Recht, weil er als Maler tief unter jenen Künstlern steht, mit Unrecht, weil er eine sehr eigenartige Erscheinung und ein talentvoller Mensch ist. Er hat, wie seine neuen Bilder beweisen, auch nicht die Spur von seiner ursprünglichen künstlerischen Potenz verloren. Sein »Strand bei Trouville« mit dem pikanten Schwarz in der Kleidung der Promenierenden gegen den gelben Sand und mit dem schwärzlichen Qualm eines Dampfers gegen die helle Luft, sein Bild eines Pariser Boulevards am Abend nach dem Regen mit den tausendfachen Lichtern, den unzähligen Menschen und Wagen, seine an einem sonnigen Tage von Menschen umwogte »Porte St. Denis«, sein »Winterabend« draußen in der Banlieue sind immer noch sehr beachtenswerte, seinen besten bekannteren nichts nachgebende Leistungen. Und Raffaellis »Junges Mädchen mit Nelken« in ihrem gelbseidenen Kleide sieht genau so süß und unbedeutend aus, wie all die reizenden jungen Damen, die er auf früheren Ausstellungen gezeigt hat, ist aber auch mit der gleichen Frische und demselben Geschmack gemalt wie jene. Und die Bilder besitzen zweifellos große dekorative Vorzüge. Daß Raffaelli mit der derben Erscheinung eines alten Lootsen, den er porträtieren wollte, nichts anzufangen wußte, kann nicht überraschen. Dafür hat er sehr interessante, zum Teil farbige Radierungen hier, die seine Gaben aufs glücklichste empfehlen. KLEIN-DIEPOLD besitzt das richtige Gefühl, daß die Wirklichkeit die beste Lehrerin eines strebsamen Malers sei; aber er bringt es nicht weiter als bis zum treuen Abmalen eines holländischen Brautpaares und ein paar alter Seebären. Von einem künstlerischen Bewältigen der groben Sachlichkeiten ist bei ihm noch keine Rede. Eher schon bei ROBERT RICHTER, der in den genrehaften und ziemlich dilettantischen Darstellungen einer Arbeiterkneipe und eines Cellospielers immerhin Gefühl für Farbe und Ton verrät und sogar Humor zu besitzen scheint. ALFRED LOGES, ERNST V. SAUCKEN und KÄTHE MÜNZER haben nichts zu sagen, was von vielen anderen nicht schon besser gesagt wäre; und ASCAN LUTTEROTH folgt Fahnen, auf deren Rauschen man in unserer Zeit nicht viel mehr achten mag, zu denen die ältere Generation aber immer noch mit Vorliebe schwört. HANS ROSENHAGEN

HAMBURG. Die unter der Mitwirkung des Architekten METZGER, Maler PETERSEN und SCHULZE, Bildhauer GÜTTNER und MENIQUET entstandene lustige Kunstausstellung auf der Münchener Oktoberfestwiese ist gewiß noch jedem Besucher in bester Erinnerung. Nunmehr haben sich dieselben Künstler zusammengetan und eine ähnliche Ausstellung im *Kunstsalon L. Bock & Sohn* arrangiert, in der teils Werke eigener Erfindung, zum größten Teile aber bekannte Originalwerke berühmter moderner, vorzüglich Münchener Meister parodiert werden. Es handelt sich um frische, kecke Aeußerungen eines jugendlich übermütigen Kunstgeistes, die uns aber entschieden zeigen, daß der Humor in der bildenden Kunst durchaus keine negative Kraft ist. Man darf gespannt darauf sein, wie dieses humoristische Bilder-Ensemble in einer norddeutschen Stadt aufgenommen wird. A. H.

DARMSTADT. Der Kunstverein brachte in seinen zwei letzten Ausstellungen Kollektionen des verstorbenen Münchener Meisters ERNST ZIMMERMANN und einer zur Veranstaltung von Wanderausstellungen zusammengetretenen Dresdener Künstlergruppe. Während die trefflichen vornehm künstlerischen Werke Ernst Zimmermanns vollen Beifall fanden, konnten die Dresdener Bilder, die außer ein paar schönen, hier aber schon bekannten Arbeiten Eugen Brachts und Carl Bantzers nur mittlere Durchschnittsware boten, kein tieferes Interesse erregen.
Prof. LUDWIG HABICH ist mit dem Entwurf plastischen Schmuckes für den Neubau der Gießener Universitätsbibliothek beauftragt worden. r.

DRESDEN. Der Dresdener Kunstgewerbeverein, der 1906 im Städtischen Ausstellungspalast eine deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung veranstalten will, beabsichtigt, die Deutsche Kunstgenossenschaft und den Deutschen Künstlerbund zum Ausstellen aufzufordern und jedem einen bestimmten Raum zur Verfügung zu stellen.

KÖNIGSBERG. Der Ausstellverband hierselbst hat für Monat März seine zweite Ausstellung im *Kunstsalon von Bernh. Teichert*, unter Mitnahme verschiedener anderer heimischer Künstler gemacht. Meistens sind es Studien, welche uns einen Blick in das Schaffen der verschiedenen Künstler tun lassen. Von dem Direktor der Akademie, Professor LUDW. DETTMANN, sind wohl an zwanzig Stück sehr interessanter Sachen da, ebenso von Professor OTTO HEICHERT und Maler KARL STORCH, in denen sich auch ihr Charakter zu erkennen gibt. Ferner sind noch da Arbeiten von W. ROESLER, ED. ANDERSON, E. EICHLER, TH. VON BROCKHUSEN, HUGO WALZER, RUDOLF HAMMER, POPPE FOLKERTS, W. EISENBLÄTTER, BR. MARQUARDT und den Damen M. WEDEL und CLARA LENZ.

WIEN. Die *Wiener Sezession* hat eine Broschüre »Die Wiener Sezession und die Ausstellung in St. Louis« herausgegeben, in der sie ihren Stand-

RUDOLF WEYR BRAHMSDENKMAL IN WIEN

punkt in der Angelegenheit begründet. Eine Reihe von Abbildungen zeigen den Entwurf Professor HOFFMANNS für die Raumgestaltung und die für die Ausstellung in St. Louis bestimmt gewesenen Bilder und Plastiken von Klimt, Metzner und Andri. Mit Recht weist die Sezession in dieser kleinen Denkschrift auch auf ihre für das Wiener Kunstleben so befruchtende Tätigkeit hin, so z. B. auf die Entstehung der Modernen Galerie, an der sie nicht unbeteiligt war und der sie aus den Ueberschüssen ihrer Ausstellungen neunzehn Kunstwerke überwies.

WIEN. Die Moderne Galerie erwarb aus dem Nachlaß des in Rom verstorbenen Professors J. Kopf ein LEIBL'sches Bild »Mädchenkopf«, aus der besten Zeit des Künstlers stammend, ferner einen BÖCKLIN, das Porträt Franz von Lenbachs aus dem Jahre 1862.

DÜSSELDORF. Für die mit der diesjährigen *Internationalen Kunstausstellung* verbundene *Menzel-Ausstellung* werden mit Genehmigung des Kaisers eine Anzahl MENZEL'scher Werke aus dem Besitz der Krone und der Kgl. Nationalgalerie dargeliehen werden. — AUG. RODIN wird auf der Ausstellung mit zwanzig Werken vertreten sein.

NEW YORK. *Neunundsiebzigste Jahresausstellung der Academy of Design.* Aus einer Ueberschwemmung von Beiträgen kondensierte die Academy durch rücksichtslose Abweisungen eine Ausstellung von dreihundertachtundvierzig Bildern, die einen gediegeneren Eindruck macht, als man es bei den Akademikern gewohnt ist. Jeder Stil und jede Richtung fand angemessene Vertretung. Der Ehrenplatz in der Vanderbilt-Gallery wurde einem vor kurzem verstorbenen, Pariser Amerikaner, EDWIN L. WEEKS, mit seinem »Yspahan« eingeräumt. Ein Schüler Gerômes, überflügelte er in diesem seinem letzten Bilde, einer brillanten Farben- und Lichtsymphonie, den wasserbegrenzten, belebten Basar darstellend, den Meister, der immer hart und kalt in der Farbe geblieben ist. Von starker Wirkung erscheint ein bewegtes Seestück, »Brandung gegen den Strand schlagend« von RICHARDS, das sogar, eine Seltenheit in diesen mageren Tagen, einen Käufer gefunden hat. Der Clarke-Preis fiel WALCOTT für eine Plein-Air-Gruppe von trefflich beobachteten Kindern zu, die im Park Sperlinge füttern. Die Hallgarten - Preise erhielten HAWTHORNE für eine Studie in grünen Farbentönen, ein Mädchen, das mit seinem Buche Siesta hält, darstellend, REDFIELD für »Den Hafen«, eine Marine in Abendbeleuchtung und WOOLF für sein »Finale«, das Bild eines alten Violinspielers, der von seiner Geige Abschied genommen hat. Ein neu von einem Herrn Proctor gestifteter Preis wurde R. VONNOH für ein Porträt in ganzer Figur, seine Frau, die Bildhauerin Bessie Potter darstellend, zuerkannt, in Komposition, Charakteristik und Stoffmalerei gleich gelungen. Die Inness - Medaille für die beste Landschaft errang WARREN EATON mit seinen »New-England Pines«, eine Landschaft voll feiner Beobachtung der Herbstatmosphäre. Ein zweiter Beitrag dieses Künstlers »Alte Mühle in Crécy bei Mondschein«, ist ein prächtiges Nachtstück. Andere Landschaften, die hervorgehoben zu werden verdienen, sind »Der Sturm« von BOSTON, »Bewölkter Mond«, ein von bläulichem Hauch überzogenes Waldbild von dem feinsinnigen Stimmungsmaler MINOR, »Juni-Zwielicht« von DE FOREST: Bäume, die sich in einem rötlich bestrahlten Wasser spiegeln voll intimem Reiz; »Der Pfad durch den Wald« von SHURTLEFF, »Wintermorgen« von SHOFIELD, »Ein Wasserspiegel im Walde« von SMILLIE, die Seestücke von REHN und NICOLL. In größerer Anzahl als seit Jahren sind die außerhalb Amerika lebenden amerikanischen Künstler vertreten, so GARI MELCHERS mit einem köstlichen gesunden Kinderbild und einem Porträt eines jungen Holländers in Lederhosen, derb zugreifend und voll Leben, DANNAT mit einem seiner raffiniert geistreichen Porträts, das Brustbild einer Dame in Schwarz, BISBING mit »Ochsenkarren in der Picardie« und »Auf der Weide am Morgen«, beide technisch hervorragend, STEWART mit einer seiner brillanten und doch leeren »Abendgesellschaften«, VAIL »Zwielicht in der Bretagne«, fein beobachtete Bäuerinnen, mit der See und den sonderbar geformten bretonischen Felsen als Hintergrund, »Mittagsstunde an der Loing« von VAN BOSKERK voll Stimmung. Eines der besten Porträts der Ausstellung ist das des Direktors der Hamburger Dampferlinie Boas von IWANOWICH. KENDALL's wie immer überaus kräftig gemalte Bildnisse zeigen einen bedeutenden Fortschritt gegen seine früheren Bilder; in Farbe, Zeichnung und Ausdruck hervorragend ist das Männerporträt »Mr. Minturn«. CARROL BECKWITH zeigt in scharfer Charakteristik den Direktor der West Pointer Militär-Akademie, Oberst Mills, Yrving Wiles, die Veteranin der amerikanischen Bühne, Frau Gilbert. Ein treffliches Sittenbild ist das sonnige »Truthahnhirtin« von SATTERLEE. SCHEYVOGEL stellt eine seiner lebendigen Grenzerscenen, »Sichere Schützen«, Soldaten auf Broncos ihre Revolver im raschen Jagen abfeuernd, aus. Seine Umgebung, wie immer, überragt J. ALEXANDER mit seinen »Eine ruhige Stunde«, ein junges Mädchen auf Kissen sitzend und lesend, in braunrötlichen Farbentönen und »Eine Rose«, eine anmutige Frauengestalt im Halbdunkel.

P. HAUN

RUD. WEYR • DER ABENDSTERN

BERLIN. In der Nationalgalerie sind soeben zwei Neuerwerbungen zur Aufstellung gelangt: A. RODIN's Bronze »Das eherne Zeitalter« und A. VON WERNER's Bildnis

des Generals von Alvensleben. Les extrêmes se touchent.

LEIPZIG. Der Leipziger Kunstverein hat aus der kürzlich von ihm veranstalteten F. A. VON KAULBACH-Ausstellung das Bildnis der Tochter des Dichters Ganghofer für das Städtische Museum erworben.

MÜNCHEN. *K. Kupferstich-Kabinett.* Die Ausstellung, die am 1. März neu eröffnet wurde, gilt wieder der älteren Kunst des 19. Jahrhunderts; und zwar sind es Arbeiten von sechs Meistern, deren Geburtstag etwa hundert Jahre zurückliegt. Den eigentlichen Anstoß dazu gab FRANZ HANFSTAENGL, der am 1. März 1804 geboren ist; er umfaßt wohl die Hälfte der Ausstellung. Fast durchweg sind Bildnisse ausgestellt; nur zwei Blätter aus der Dresdener Galerie und zwei Kunstvereins-Blätter zeigen ihn als Kopisten. Seine Porträts sind hauptsächlich von gegenständlichem Interesse, aber es sind einige darunter, so das Senefelders, Frhr. von Franckensteins, General Chassés und zwei namenlose, die auch künstlerisch hervorragen und zeigen, daß Hanfstaengl mit der Lithographie flottere Wirkungen und feiner abgestufte Töne hervorzubringen vermochte, als die meisten anderen Deutschen. Im gleichen Jahre wie Hanfstaengl sind BODMER und GAIL geboren. GOTTLIEB BODMER ist in seinem Schaffen dem erstbesprochenen sehr verwandt; auch er hat in Bildnislithographien sein Bestes geleistet; jedoch ist er steifer und im Ton dunkler und schwerer als Hanfstaengl. WILHELM GAIL hat von seinen ersten Studien als Architekt die Vorliebe für Städteansichten und Architektur behalten; seine mit Kreide leicht und zart gezeichneten Ansichten aus Italien und Spanien erreichen nicht selten einen Duft und lichten Schimmer, der damals selten ist. Die Volksszenen, von denen auch einige ausgestellt sind, wirken dagegen viel steifer und härter. 1803 ist das Geburtsjahr von HEINLEIN und KAISER, beide Landschafter. Von HEINRICH HEINLEIN sind zehn ausgeführte Zeichnungen ausgestellt, meist Hochgebirgslandschaften. Nicht nur Größe der Auffassung zeichnet sie aus, sondern auch die treffliche Beobachtung der Lufterscheinung. Gletscher, die durch leichte Wolken hindurchschimmern, fern aufleuchtende Gipfel, während die Nähe im Schatten liegt — das weiß er meisterhaft dazustellen. Anders geartet ist ERNST KAISER. Nicht Größe sondern Feinheit ist für ihn bezeichnend. Seine Aquarelle sind bald duftige Fernsichten in zarten Tönen, bald Einzelstudien von einer für damals merkwürdigen Schlichtheit und Treue. Der unbedeutendste von allen ist der 1805 geborene Historienmaler PHILIPP FOLTZ, ein Mann der klassizistischen Richtung. Trotzdem zeigen seine Zeichnungen und Oelstudien, daß ihm einfaches Naturempfinden nicht völlig fremd war, daß er sogar ein gewisses beschränktes Verständnis für koloristiche Aufgaben besaß.

ROM. Von Villa Aurora — der amerikanischen Akademie — bis zum Janikulus mit der spanischen ist es eine kleine Reise — und eine Reise, aber eine große, ist es von der Kunst der Amerikaner bis zu der der Spanier. Wie neulich die künstlernden Yankees in der ewigen Stadt, so haben jetzt auch die Söhne der stolzen Hispania ihre Jahresleistungen ausgestellt, und zwar mit viel weniger Tamtam, als jene — aber siehe da, die Sieger von Cavite können es auf diesem Gebiete wenigstens mit den armen Hidalgos nicht aufnehmen. So wenig, als wohl irgend eine andere Künstlerschaft Roms. Denn, was die jungen Spanier unter ihrem neuen Direktor, Josè Benlliure, geschaffen, zeugt von einer künstlerischen Reife und Vollendung, die Staunen erregt. Nur drei Maler und zwei Bildhauer stellen aus: die Maler Benedito, Chicarro, Alvarez di Sotomayor, und die Bildhauer Marin und Garnelo. Der hervorragendste von allen ist zweifellos BENEDITO, der eine Reihe glänzender Freilichtstudien aus Italien und Holland und einige geradezu grandiose Marinebilder bringt. Es ist Sommer, zur Mittagsstunde, und in all ihrer versengenden Pracht strahlt die Sonne auf das tiefblaue Meer, die orangegelben Segel und die jungen Fischer im kleinen Boot herab — hinten der weiße, leuchtende Strand mit den goldigen Häuschen, am Himmel keine Wolke und die Gesichter der Jungen in glühendes Rot getaucht. Ferner ist auch ein holländisches Bildchen mit rotrockigem Karrebauer und Windmühle — auch hier alles sonnübergossen. Mit derselben glühenden Technik arbeiten CHICARRO und ALVAREZ. Beide haben Landschaften voll Licht und Farbe, Alvarez flotte Studien aus Athen und Konstantinopel, ein wundervolles südliches Garten-Interieur mit Cypresse und Marmorfontäne und schöne Akte. Alle drei Künstler endlich versuchen sich auch mit Glück im historischen, bezw. mythologischen Genre. Alvarez di Sotomayor mit einem von den Mänaden verfolgten Orpheus, Chicarro mit einem Triptychon »Armida und Rinaldo«, BENEDITO mit einem gewaltig aufgefaßten und wirkenden Motiv aus Dantes Hölle. Etwas weniger zur Geltung kommen die Bildhauer, die immerhin weit über dem Mittelmaß stehen. Alles in allem eine Ausstellung, auf die Alt-Spanien stolz sein kann und die seinen jungen Künstlern ein glänzendes Reifezeugnis ausstellt. BTH.

MÜNCHEN. Im *Kunstsalon Heinemann* ist gegenwärtig eine unter dem Protektorat von Carolus Duran und Robert Fleury durch M. Adolphe Chudant und Paul Pattinger arrangierte Kollektivausstellung französischer Werke zu sehen. Die Bilder sind so gehängt, daß man immer die Werke eines Meisters für sich betrachten kann. Die Ausstellung gibt uns weniger einen Begriff von französischer Kunst überhaupt, als vielmehr von der Individualität und dem Schaffen einzelner Künstler. Man findet einzelne sehr gute Werke bekannter Meister, so z. B. von ALFR. PHILIPP ROLL zwei feinabgestimmte Freilichtbilder »Die Amme« und »Dame mit Mohn«, von DURAN einen seiner formvollendeten Akte, genannt »Andromeda«, von FLEURY »Am Kamin«, ein Bild mit lauter zartgetönten gobelinartigen Farben, von CHARTRAN »Papst Leo XIII. im Gebet«. Ferner unserem Geschmacke zusagende Genres von HENRI ROYER, Interieurs aus Tunis und Algier von SAINT-GERMIER, Landschaften von CHUDANT, COURTOIS, DEMONT, GUIGNARD, ISENBART, POINTELIN. Die Plastik ist nicht besonders glücklich ausgewählt. ARMAND BLOCH lernt man nur ungenügend und FIX MASSEAU nur durch einige Büsten, außer diesen noch ROCHE mit Bronzen und einer originellen Wärmeflasche in Zinn, VERNIER mit Plaketten und Medaillen kennen. Doch gebührt Heinemann und den Arrangeuren der Ausstellung das Verdienst, uns einmal französische Künstler näher gebracht zu haben. Wir hoffen, daß wir sie von nun an häufiger mit immer ausgewählteren Werken bei uns zu sehen bekommen.

BERLIN. Durch die Wiederwahl des Geh. Baurat KAYSER, der infolge eines Antrags der inner-

halb des Vereins Berliner Künstler bestehenden Reformpartei, betr. die Verstärkung der Jury 1904 zur Bildung einer Revisionsinstanz, sein Amt als erster Vorsitzender des Vereins Berliner Künstler niedergelegt hatte, hat die Krisis im Verein ihre Lösung gefunden. Der Vorstand setzt sich nunmehr wie folgt zusammen: Geh. Baurat Kayser, erster Vorsitzender; Maler Otto Engel, zweiter Vorsitzender; Maler Koberstein, erster Schriftführer; Maler Schlichting, zweiter Schriftführer; Maler Possart, erster Säckelmeister; Prof. Dr. Hartzer, zweiter Säckelmeister; Prof. Jacoby, Archivar. — Die Hauptversammlung wählte weiter noch die Jury und Hängekommission der Großen Berliner Kunstausstellung 1904: als Mitglieder die Maler Langhammer, Dammeier, Bennewitz v. Loefen, die Bildhauer Lepcke und Dammann, sowie Architekt Roensch; als Ersatzmänner die Maler Konrad Lessing und Feldmann, Bildhauer Professor Haverkamp und der Graphiker Börner. Hierzu kommen die von der Akademie der Künste gewählten Herren: als Mitglieder die Maler Professoren Julius Jacob, Karl Saltzmann und Hugo Vogel, die Bildhauer Professoren Ernst Herter und Ludwig Manzel; als Ersatzmänner Maler Prof. Franz Skarbina, Bildhauer Prof. Peter Breuer und Architekt Otzen.

DENKMÄLER

BREMEN. Die Ausführung des Bismarckdenkmals (Reiterstandbild) wurde Professor ADOLF HILDEBRAND in München übertragen.

BUKAREST. Zwecks Ausführung eines Denkmals zur Erinnerung an den Unabhängigkeitskrieg und zu Ehren der Armee, für welches die Regierung einen Kredit von Frs. 500 000 bereitgestellt hat, ist durch königliche Verordnung ein permanentes Komitee eingesetzt worden; damit hat die Angelegenheit greifbare Gestalt angenommen und es wird die Aufmerksamkeit der deutschen Künstler auf sie gelenkt.

DRESDEN. *Mozart-Denkmal.* Der Dresdener Mozart-Verein hat nunmehr den Berliner Bildhauer HOSÄUS beauftragt, das Mozart-Denkmal für Dresden auszuführen. Es war zunächst ein engerer Wettbewerb zwischen den drei Dresdener Bildhauern H. HARTMANN, R. KÖNIG, und H. WEDEMEYER veranstaltet worden. Das Preisgericht, in dem u. a. Geheimrat Wallot und Bildhauer Prof. Robert Diez saßen, erklärte, keines der eingereichten Modelle eigne sich zur Ausführung. Später reichte Hosäus aus eigenem Antrieb einen Entwurf ein, der nun den Beifall des Mozartvereins gefunden hat. Hosäus hat sich die Aufgabe gestellt, die Eigenart Mozartscher Musik in idealen weiblichen Gestalten darzustellen. Der Kern des Denkmals ist ein Altarplatz vor einem Brunnenbecken. Drei weibliche Gestalten, die einander zum Reigen die Hände gereicht haben, verkörpern den weihevollen Ernst, die Anmut und den Frohsinn Mozartscher Musik. Am Altar ist mit goldenen Lettern der Name Mozart angeschrieben. Die architektonischen Teile des Denkmals sollen in Muschelkalkstein, die drei weiblichen Gestalten in vergoldeter Bronze ausgeführt werden. Das Denkmal erhält seinen Platz auf der Bürgerwiese. — An die Vergebung des Denkmals hat sich ein Streit geknüpft, indem aus dem engeren Wettbewerb die moralische Verpflichtung gefolgert wurde, der Mozartverein müsse einem der drei Dresdener Bildhauer den Auftrag zusprechen. Der Vorstand des Mozartvereins verwahrt sich mit ernster Bestimmtheit gegen den Vorwurf bedauerlicher Illoyalität und wahrt sich das Recht, einen Entwurf ausführen zu lassen, der ihm gefalle, nachdem er seinen Verpflichtungen gegen die Teilnehmer des engeren Wettbewerbs nachgekommen sei. (Jeder hat 500 M. erhalten.)

RUDOLF WEYR — DIE WAHRE LIEBE IST DAS NICHT

Redaktionsschluß: 24. März 1904 — Ausgabe: 7. April 1904
Für die Redaktion verantwortlich: F. SCHWARTZ
Verlagsanstalt F. BRUCKMANN A.-G. — Druck von ALPHONS BRUCKMANN. — Sämtlich in München

DIE FRÜHJAHR-AUSSTELLUNG 1904 DER MÜNCHENER SEZESSION

Von Dr. Georg Habich

So wären also die letzten Kämpfe in der „Sezession“ doch nicht erfolglos vorübergegangen, und unsere, der Kritik, Bemühungen um ein etwas weitherzigeres Ausstellungsprinzip nicht ganz vergeblich gewesen. So hätten wir endlich in Gestalt eines schönen Lichthofes mit einer prächtigen, hellen offenen Halle den schönsten Plastiksaal, den der bildhauernde Mensch sich nur wünschen kann, hätten reizende intime Kabinette mit Oberlicht, wie geschaffen für Zeichnungen, Schwarzweißkunst und dgl. Dazu zwei kleine holländische Erker, worin die kleinste Kleinkunst, Exlibris, Buchschmuck sich nett präsentieren und schließlich, was mehr wert ist als alles, wieder ein paar Säle mit *neuem Wandbespann von neutraler heller Farbe. Im sezessionistischen Wien* wird man nun wieder behaupten, das hätten die Münchener dem Hagenbund abgeguckt. In Wirklichkeit handelt es sich, wie wir alle wissen, lediglich um Wiederaufnahme jener guten alten Traditionen der Münchener Sezession, da sie in ihrer Jugend Maienblüte stand. Es ist oft, ja selbst dem geneigtesten Leser bis zum Ueberdruß oft auf die prinzipielle Bedeutung der leidigen Tapetenfrage hingewiesen worden. Sie hängt enger, als es scheint, mit der freien Entwicklung des modernen malerischen Stils zusammen. Der ganze schädliche Zwist zwischen Berliner und Münchener Sezession, der durch die Gründung des deutschen Künstlerbundes nun hoffentlich für immer aus der Welt geschafft ist, basierte ja, soweit er nicht persönlicher Natur war, im letzten Grund auf Ausstellungs- d. h. Raum- und Ausstattungsfragen. So paradox es klingt: der Wegzug jener kleinen, aber aufrechten Schar, der Slevogt, Corinth, Breyer, Philipp Klein usw. war ein Protest gegen die — Damasttapete. Mochte ein höher kultivierter Geschmack den Vertretern der älteren Generation hundertmal recht geben, wenn sie das Staffeleibild wieder im Geiste der Renaissance als *Wandschmuck* aufgefaßt wissen wollte, als ein sorgfältig mit der Umgebung harmonisiertes, „gestimmtes“ *Kunstwerk*: auch die anderen, denen die Kunst nicht Sache sorglichen Abwägens, virtuoser Geschicklichkeit und höchst entwickelten Raffinements, sondern Sache des Temperamentes, das fertige Kunstwerk kein Gegenstand des Schmuckes, sondern *Selbstzweck* ist, durften ihr Recht geltend machen. Sahen sie doch die Frucht ihres energischsten Mühens auf den Prunktapeten der Ausstellungssäle gerade um diejenige Wirkung gebracht, die ihnen zumeist am Herzen

A. LEVIER BILDNIS DES MALERS C. CALLIGARIS
Frühjahr-Ausstellung der Münchener Sezession

FRITZ STROBENTZ LESENDE
Frühjahr-Ausstellung der Münchener Sezession

lag: um die naturvolle Frische und Kraft, wie auch um die Feinheit der Nuance. Sie protestierten nicht ohne Grund.

Endlich hat man nun im Parallelogramm der gegeneinander wirkenden Kräfte die Diagonale gefunden, und so steht zu hoffen, wie in dieser Vor-Ausstellung die ungetreue Berliner Schar bereits wieder ein sehr respektables Kontingent gestellt hat, so werde auch auf der zu erwartenden großen Hauptaktion im Sommer der STUCK'sche Kentaur mit LIEBERMANN's Strandgaul friedlich nebeneinander im Geschirr gehen vor dem Triumphwagen der *einigen* deutschen fortschrittlichen Kunst.

Einstweilen hat der Erfolg der diesjährigen Frühjahr-Ausstellung den wackeren Protestlern recht gegeben. Wie viel jugendlicher wirkt das junge München in der veränderten Umgebung! Diese kostbaren Stilleben von Philipp Klein, diese immer feiner werdenden Gartenbilder, die Leo Putz wieder in großer Auswahl und reizender Mannigfaltigkeit gesandt hat, ferner Gröber's landschaftliche und figürliche Studienblätter; der trefflichen Schilderer der bayerischen Hochebene im Geiste der alten „Dachauer“ und Zügels kräftigen Nachwuchses nicht zu gedenken! „Wie herrlich leuchtet mir die Natur“ — dieser Frühlingsjauchzer des jugendlichsten Dichters bildet das Leitmotiv für ihr ganzes Schaffen. — Und wie fein steht auch KUEHL's ganz in Nebelgrau getauchte „Augustusbrücke“ auf der hellen Wand!

Was PH. KLEIN diesmal bringt, würde allein genügen, die Daseinsberechtigung des bereits mehrmals totgesagten naturechten Impressionismus zu erweisen. Das lebensgroße Porträt eines Gelehrten, der an einem mächtigen Schreibbureau in seine Arbeit vertieft erscheint, bringt in seiner ungemein schlichten Realität ein Herrenbildnis von Slevogt in Erinnerung, das vor Jahren im Ehrensaal der Sezession Gegenstand heftiger Debatten war.

Erzielt diese Arbeit Kleins vielleicht den größten Wirklichkeitseindruck, so gibt derselbe Künstler in einem Interieurstilleben wohl das geschmackvollste Stück Malerei, das die Ausstellung aufzuweisen hat: ein reizendes Arrangement von Blonden, Spitzen, Knisterseide mit loin du bal-Stimmung, ein deliziöses Farbenmenu in Weiß, Rosa und Kanariengelb, das noch durch ein Paar bordeauxrote Samtpantöffelchen pikant akzentuiert wird. Wie ein dralles Bauernmädel neben einer ätherischen Prinzessin steht daneben ein zweites Stilleben von demselben Künstler: saftige Butterblumen auf blau gedecktem Frühstückstisch, meisterlich gemalt, so hell und durchsichtig wie der Tag selber.

LEO PUTZ tritt mit fünf Stücken auf den Plan, eines sonniger, duftiger und weicher wie das andere. Seine Palette ist nach wie vor auf — blond gestimmt, aber er bereichert seine Skala, indem er nicht nur mehr „Grünes“ als Fond für seine reizvolle Staffage sucht, sondern blühende, in allen Farben leuchtende Gartenbeete, die er zu teppichartig dezenten Hintergrundeffekten verwendet. Viel Anklang findet auch eine liebenswürdige kleine Biedermaier-Madam desselben Künstlers, die mit gebauschtem Seidenkleid in vollem Winde segelt. Unter GRÖBER's Serie gefällt uns die Malerin an der Staffelei, die mit zugekniffenen Augen einen Lichteffekt zu erhaschen sucht, ihres spontanen Ausdrucks wie auch der malerischen Wiedergabe des fein verhüllten Tageslichts wegen am besten. Technisch interessant — mit Raffaëli-Stiften gemalt —

ist ein Selbstporträt des Künstlers, das vollkommen den Eindruck der Oelmalerei erzielt, ja eher ein wenig zu ölig als zu trocken anmutet.

Um aus der Fülle guter Naturausschnitte nur einiges zu nennen, sei auf die unübertreffliche Schneeimpression von Graf KALCKREUTH, HÄNISCH's brillante „Brücke", die Kallmünzer Studien von PELLING-HALL, V. HAYEK's kerngesunde Impressionen aus Dachau und aus der Oberpfalz, weiter auf CRODEL's stark bewegtes Novemberbild hingewiesen. In einem mit alter Kraft hingesetzten „Waldeingang" kämpft TRÜBNER mit dem unmalerischen Sommergrün, während ein herbstelnder Buchenwald, zwischen dessen hohen Stämmen die Sonne über bemoosten Felsen webt, — ob der Autor nun wollte oder nicht — schon durch das poesievolle Motiv anheimelt.

Durch die Bravour der Malerei ziehen NISSELS „Trauernde Frauen", ein Vorstadtstück mit bunten Häuschen und schwarzer Staffage das Auge auf sich, während solche schlichten, ernst und ganz sachlich empfundenen Natureindrücke, wie HAGEN's beschneiter Buchenwald auf großen Ausstellungen immer zu kurz kommen. Das gilt in gewissem Maße auch von den gediegenen und reifen Landschaftsstücken W. L. LEHMANN's. Als hätte er, der ausgezeichnete Schilderer des höchsten Hochgebirgs, nie etwas anderes studiert als trauliche intime Winkelstimmungen, schildert er ein Bauerngärtchen im Mondschein, das allen anderen romantischen Vollmondzauber daneben falsch und theatralisch erscheinen läßt. Immer noch ein wenig Ausstellungslärm machen die talentvollen Kontrastmalereien von RICHARD PIETZSCH, unter denen uns die diagonal komponierte, in breiten Flecken angelegte „Schneeschmelze" die originellste, ein Vor-Sonnenaufgang über den Vorbergen und ein Frühlingsbild aus dem Isartal bescheidenere, aber wirklich wertvolle Arbeiten zu sein scheinen. Eine kräftige Parkstudie mit kapriziös tanzenden Sonnenflecken von PURRMANN, zwei echte Pleinairakte von SCHRADER, deren sich ein Landenberger nicht zu schämen hätte, so wie ein Flußstück mit etwas ungebärdig schäumenden Wassern, aber seltener Frische der Farbe von derselben geübten Hand, ferner ein Flußtal mit Brücke von SENGER mit tiefen abendlichen Altgoldtönen — diese ganze Fülle neuer Motive und neuartiger Schönheit zeigt unsere Jungen in einem noch längst nicht ermüdeten Ringen mit der unerschöpflichen Natur.

Und noch haben wir des *Tierbildes* gar keine Erwähnung getan. Drohte auf den letzt-

W. L. LEHMANN *Frühjahr-Ausstellung der Münchener Sezession* AM CHIEMSEE

RICHARD PIETZSCH VOR SONNENAUFGANG AUF DEM TAUBENBERG
Frühjahr-Ausstellung der Münchener Sezession

vergangenen Ausstellungen hierin eine gewisse Monotonie überhand zu nehmen, so kann man die diesjährige Zurückhaltung der Zügelschule kaum beklagen. Ein so besonders glückliches Entenbild, wie das diesjährige von SCHRAMM, genügt ebenso wie JUNGHANNS' Schimmel und Ziegen vollauf zur Vertretung der ganzen Gattung. Dazu kommt als Neuheit ein im übrigen glänzend gemalter „Box" von SABINE LICHT, die mit diesem schwarz-weißen Ungeheuer auf grauem Hintergrund ihr Meisterstück als Tiermalerin gemacht hat.

Zu den unberechtigtesten Eigentümlichkeiten unserer berühmten Kunstmetropole gehört ja das Fehlen eines zoologischen Gartens. Da ist es kein Wunder, daß die Münchener Tiermalerei über den frommen Ackergaul und das liebe Federvieh nicht hinauskommt, daß „all about animals" die Naturanschauung ersetzen müssen. Wie mag ein so glänzender Charakteristiker der Tierwelt wie NEUENBORN, von dem eine lustige Pelikangesellschaft da ist, oder ein so spezifischer Raubtier-Kenner wie TOOBY, der außer einer schreitenden Löwin in Skizzenform zwei tonschöne Landschaften und einen prächtig nuancierten Kolkraben gesandt hat, den gerügten Kleinstadtszustand schmerzlich empfinden! Und erst die Tierplastiker! —

Uebrigens dürfen wir SCHRAMM-ZITTAU nicht nennen, ohne seines neuen Figurenbildes Erwähnung zu tun: nach der Kirche strömende Bauern, deren ernste Feiertagstrachten in der regenschwangeren Atmosphäre eines Herbsttages zu einem harmonischen Klang herausgearbeitet sind. Daneben kann die Illustrationsbuntheit von W. WALTER's „Dachauern", trotz ihrer unleugbaren zeichnerischen Vorzüge, nicht standhalten. Wie anders trifft DAMBERGER, den man als einen wirklichen Nachfolger Leibls im Geiste bezeichnen darf, in seinen ausruhenden Feldarbeitern das bäuerliche Wesen! Ein Bildchen, gleich meisterlich in den fest und klar hingesetzten Figuren, wie in der transparenten Klarheit der abendlichen Landschaft. Man wird den Urheber dieses kleinen Meisterwerkes wohl noch öfter nennen hören! — Größtes Format dagegen hat HANS BEATUS WIELAND für seine großzügige Alpenscenerie gewählt, in deren horizontale Linien die lebensgroße Figur eines riesigen Sennknechtes kühn hineinschneidet. Ist die umfangreiche Leinwand auch nicht eigentlich gefüllt, und überschleicht einen davor ein gewisses Gefühl von Leere, das die beabsichtigte große Andachtstimmung nicht recht aufkommen läßt, so fordert die Höhe des Gewollten, wie das dabei sich offenbarende Können in gleicher Weise Hochachtung und Beifall. EXTER ist mit einer originellen Apfelernte und einem Dorfbrand von großer Kühnheit des Effekts vertreten.

Die bedeutendsten Leistungen der Aus-

THEODOR ESSER LANDSCHAFT
Frühjahr-Ausstellung der Münchener Sezession

Frühjahr-Ausstellung der Münchener Sezession

ZO ATTESLANDER
BILDNIS VON FRÄULEIN CILLY ELFY

Frühjahr-Ausstellung der Münchener Sezession

RUDOLF SCHRAMM-ZITTAU
KIRCHGANG

stellung haben wir auf dem Gebiet des Bildnisses und der figürlichen Studie zu verzeichnen. Obenan stellen wir als die reifste und ausgeglichenste Arbeit das Kinderporträt von ANNA v. AMIRA. Mit beneidenswerter Unbefangenheit fordert die hochtalentierte Künstlerin den Vergleich mit nichts Geringerem als den klassischen Prinzessinnenbildnissen des Velasquez heraus. Und sie darf es, ohne spöttischen Widerspruch zu erregen, denn diese reizende kleine blonde Puppe in Rosa auf dem umfangreichen, großgemusterten Lehnsessel liefert den Beweis, daß man auch 300 Jahre nach Velasquez wahr und geschmackvoll zugleich sein kann und daß das „*Wie*" der Behandlung der Anfang und das Ende aller malerischen Weisheit sei. — Mit Genugtuung nach so vielversprechenden Anfängen begrüßen wir die Reihe glänzender Studien nach Figuren im Interieur von WEISSGERBER. In Ton und Lichtführung tadellos, bedürfen diese sehr elegant aufgefaßten Herrenbildnisse nur noch einer ruhigeren Durchbildung der Form, um vollendete Kunstwerke zu sein. V. ZIMMERMANN gibt in einer feinen, dünnflüssigen Tonmalerei Charakterstudien von bemerkenswertem Ernst und unbeirrbarer Wahrheitsliebe; das „Dorfmädchen", ein keineswegs durch äußere Vorzüge bestechendes Modell mit Holbeinscher Schlichtheit wiedergegeben, sowie das Brustbild einer lachenden Bauerndirne von Frans Halsscher Keckheit des Wurfs gehören zum Besten der Ausstellung.

Ein scharfes Parfüm geht von ERNST STERN's exotischen Damen, offenbar einer Atelierfestgruppe aus, ein Duft von spanischen Zigaretten und Jasmin mélange. Leider fällt aber auch das Kolorit dieses rassigen Bildes ein wenig ins Spanische, Schwärzliche. Mit zwei Porträtstudien, von denen die eine etwas zerfahren, die andere ein wenig trüb geraten ist, gibt CORINTH weniger als er hat.

Elegante Gesellschaftsbildnisse bringen LEVIER, KIRSCHNER und ATTESLANDER, KARL BAUER das flott hingesetzte Bildnis einer verschleierten Dame, ein durch Anmut der Haltung wie durch Belebtheit des Ausdrucks gleich erfreuliches Werk. Gediegen wie immer präsentiert sich BREYER mit einem schon von Berlin her bekannten großen Porträtwerk.

Eine bedeutende und eigenartige Begabung, die freilich noch der Abklärung bedarf, verraten die breit und saftig hingestrichenen Figuren, Interieurs und Stilleben, die PAULINE EIGNER ausstellt. In ihrer gedämpften, aber doch sehr qualitätenreichen Malerei erinnern diese Sachen bisweilen an Püttner

RUDOLF NISSL *Frühjahr-Ausstellung der Münchener Sezession* TRAUERNDE FRAUEN

HANS LUETKENS GEIGER
Frühjahr-Ausstellung der Münchener Sezession

oder den früheren Trübner. Das kleinere Interieur würde mit Recht im Ehrensaal hängen, störte die stark verzeichnete Staffage nicht so sehr. Mit überzeugenden Studien aus Innenräumen mit zerstreutem Sonnenlicht exzelliert diesmal besonders WINTERNITZ.

Von Stilleben hätten wir noch das kleine Juwel von ESSER, ein in gewähltestem Geschmack behandeltes Arrangement von glitzernden und gleißenden Mineralien und als Gegenpol dazu, das ganz in zarten Tonwerten aufgehende „Perlhuhn" von HUMMEL besonders zu erwähnen.

In der Schwarzweiß-Abteilung findet ein Zyklus von phantastischen Linienkapriccios von Stern über das Tema „Die Mondäne" im Geiste Beardsleys viel Beachtung, aber wenig Anklang. Umso ungeteilteren Beifall erhält die köstliche kleine Nachlaßausstellung FRITZ STEUB's, des genialen Mitarbeiters der „Fliegenden Blätter", den man als Begründer einer deutschen Karikatur modernen Stils, als Schöpfer des humoristischen „Gescheerten"-Typus bezeichnen darf und als Zeichner unserem Wilh. Diez an die Seite stellen muß. Er, der Bescheidensten einer, der allwöchentlich Tausenden von Menschen eine frohe Stunde bereitet hat und der im vorigen Sommer sang- und klanglos begraben ward, erhält nun erst die ihm gebührenden Ehren.

Etwas leer und kahl sieht es in dem neuen Plastiksaal aus. Außer einer kleinen Ausstellung von nachgelassenen Werken des verstorbenen MAISON, die indes wohl nur als eine vorläufige gelten darf, ist lediglich das lebensvolle Porträt eines Nürnberger Großindustriellen von der Meisterhand RÜMANN's und die bekannte Büste Ludw. Thomas von KLIMSCH bemerkenswert. Der ausgezeichnete Berliner Tierbildner GAUL ist mit originellen Bewegungs-Studien nach einer Katze und einer Fischotter vertreten.

Stil ist richtiges Weglassen des Unwesentlichen.
A. Feuerbach

*

Vielleicht überzeugt man sich bald, daß es keine patriotische Kunst und patriotische Wissenschaft gebe.
Goethe

*

Ein gutes Kunstwerk kann und wird zwar moralische Folgen haben, aber moralische Zwecke vom Künstler fordern, heißt ihm sein Handwerk verderben.
Goethe

FRITZ KLIMSCH BÜSTE VON DR. LUDW. THOMA
Frühjahr-Ausstellung der Münchener Sezession

Frühjahr-Ausstellung der Münchener Sezession

LEO PUTZ
SPAZIERGANG

HERMANN GROEBER MALERIN
Frühjahr-Ausstellung der Münchener Sezession

ZUM DEUTSCHEN KÜNSTLERSTREIT

Von Carl Langhammer

St. Louis — Kunstgenossenschaft — Sezession — Reichstag — Deutscher Künstlerbund — Freiheit der deutschen Kunst: eine Anzahl Begriffe, die für den Eingeweihten kaum in einem Atem genannt werden können; und doch sind sie in den letzten Wochen in ausgiebigster Weise zusammengereimt worden. Staunend hat das deutsche Volk erlebt, daß im „*Deutschen* Reichstag" eine wirkliche *Kunst*debatte möglich war, eine Debatte, in der alles von der rechtesten Rechten bis zur linkesten Linken nach „Freiheit" rief. Es war wunderbar — und doch gibt es schnöde Skeptiker, die bei alledem behaupten, wir seien um keinen Schritt weiter; jeder der Herren Landesboten habe unter „Freiheit der Kunst" immer nur die „Freiheit, die *ich* meine" verstanden und die Ansichten darüber seien heute noch so verschieden, daß wir vom selben Reichstag wieder genau so schöne Debatten und Beschlüsse erleben können, wie zur Zeit der lex Heinze oder des Falles Stuck-Wallot. Für den, der genauer zuhörte, klang aus all den schönen Reden vielmehr die Opposition gegen eine sehr hohe Stelle und deren impulsiv geäußerte Kunstansichten als wirkliche Liebe zur deutschen Kunst heraus. Es ist das auch nicht so überraschend; solange in einem der allergrößten deutschen Bundesstaaten jährlich

Nachdem wir in Heft 9 unserer Zeitschrift einem Vertreter des Deutschen Künstlerbundes das Wort gegeben haben, erschien es uns billig, auch einem Vertreter der Berliner Kunstgenossenschaft Raum für seine Meinungsäußerung zur Verfügung zu stellen. Red.

die für Pferderennpreise ausgesetzte Summe das Zehnfache des zur Prämiierung von Kunstwerken ausgesetzten Betrages übersteigt, kann man doch wohl nicht von wirklicher *Liebe* zur Kunst bei den Abgeordneten sprechen, die das alljährlich beschließen. Es ist bei der Duldung einer so stiefmütterlichen Behandlung eine tiefere Einsicht nicht einmal in die materielle Bedeutung der Kunst vorauszusetzen. Daß nach dem Untergang eines jeden Volkes schließlich die paar zurückbleibenden Kunstwerke das einzige sind, das von seinem einstigen Bestehen zeugt, kann ja unseren Reichsboten nicht viel machen; für ideale Interessen, die soweit in der Zukunft liegen, wird man sich nicht unbequem machen. Aber vom rein nationalökonomischen Standpunkt aus sollte man doch daran denken, daß jede Million, die heute für exportierte Kunstwerke ins Land fließt, beinahe spesenfrei hereinkommende Werte bedeutet. Was das aber bei uns im Vergleich zu anderen — unseren westlichen Nachbarn beispielsweise — heißt, das haben wohl die in den letzten Wochen in aller Munde gewesenen Vergleichsziffern gezeigt. Vielleicht ist's auch gut, daran zu erinnern, daß heute — nachdem alle Museen der Welt sich mit Kunstwerken aus Italien und den Niederlanden versorgt haben — wohl kaum eine Nation reich genug ist, um die Werke, die noch in beiden Ländern vorhanden sind, aufzukaufen. Kein Handel, keine Industrie, keine Agrikultur hat es fertig gebracht, einen so gewaltigen Fond für das Nationalvermögen zu schaffen, wie die Künstler, die jeder bewußte Zeitgenosse heutzutage mehr oder minder als recht entbehrlichen Luxus betrachtet.

Vor einigen Wochen hat mein verehrter Kollege Walter Leistikow hier an dieser Stelle uns die interessante Mitteilung gemacht, ein wie indolentes und Oeffentlichkeit scheuendes Pack die Künstler sind. Sie fürchten sich ordentlich davor, daß ihre Interessenstreitigkeiten in der Oeffentlichkeit erörtert werden und beinahe nichts ist ihnen peinlicher, als wenn sich die Presse, vielleicht gar unter Namensnennungen mit ihnen beschäftigt. So würden sie also das „feste um sich hauen", dem man nach Wilhelm II. den Erfolg verdankt, ganz vergessen und es nur beim „Gott vertrauen" bewenden lassen, wenn sie nicht dauernd in der Opposition, in der Abwehr gehalten würden. Und gegen wen? Der Graf Keßler, der Vizepräsident des „Deutschen Künstlerbundes" hat's entdeckt und in seiner Broschüre mitgeteilt: in Berlin sitzt eine „Gruppe", die der Regierung die Hand führt und „alle Künstler, die keiner Richtung sich beugen", bekämpft. „Diese Gruppe lehnt in gleicher Weise ab: Thoma und Liebermann, Klinger und Uhde, Kampf und Stuck!" Als ich von dieser unheimlichen Gruppe las, wurde mir recht bange, die genannten Namen haben mich aber dann beruhigt; ich hatte nämlich — da doch der zweite Vizepräsident des Künstlerbundes seinen Artikel offenbar als Angriffsartikel gegen alles geschrieben hat, was Konkurrenz ist — gefürchtet, diese unheimlich wühlende, „der Regierung die Hand führende Gruppe" greife auch schon in das Ausstellungswesen in Berlin ein! Aber dem kann ja nicht so sein, denn gerade die genannten Künstler verdanken beinahe ausnahmslos ihre größten und grundlegenden Erfolge ihrem Auftreten auf den großen Berliner Ausstellungen. Nach dem Grafen Keßler gehorcht auch der preußische Kultusminister dieser Gruppe, wenn er die sezessionistischen Künstler von der „Staatskrippe" ausschließt. Sollte diese ganze unheimliche Gruppe vielleicht auf eine einzige Persönlichkeit zusammenschrumpfen, die allerdings so hoch steht, daß Graf Keßler nicht Mannesmut genug in seiner Brust auftreibt, um ihren Namen niederzuschreiben? In einem Artikel

ARGIO ORELL — TIEFE SYMPHONIE
Frühjahr-Ausstellung der Münchener Sezession

ist man doch nicht im Reichstag, wo jedesmal Anton von Werner gesagt werden muß, wenn man jemand anders meint. Binnen kurzem wird man ja die angedrohte Kunstdebatte im preußischen Landtage erleben. Dort wird festgestellt werden, ob die „Berliner Gruppe" des Grafen Keßler in Ausübung ihrer verfassungsmäßigen Rechte gehandelt hat, als sie den preußischen Kultusminister veranlaßte, die bekannten Fälle zu schaffen, die im Blätterwalde soviel Rauschen hervorgerufen haben. Sehr schlecht dürfte aber der *Deutsche* Künstlerbund spekulieren, wenn er glaubt, nach gehörigem Lärm in der Kammer die preußische Regierung so weich zu hämmern, daß sie ihm das Berliner Ausstellungsgebäude, das dem *preußischen* Staat gehört, in irgend einer Form überläßt. Die dort stattfindenden Ausstellungen werden nach festverbrieften Satzungen, die jeder inneren Formationsänderung in liberalster Weise freien

VIKTORIA ZIMMERMANN DORFMÄDCHEN
Frühjahr-Ausstellung der Münchener Sezession

Spielraum lassen, vom Verein Berliner Künstler und der preußischen Akademie der bildenden Künste gemeinsam veranstaltet. Diese letztere steht über dem Parteigezänk des Tages, zu ihren Mitgliedern gehört ja auch Liebermann, Skarbina und jetzt als jüngstes Mitglied Gaul. Wie aber der Verein Berliner Künstler zu jeder ernst fortschrittlichen Arbeit in der Kunst steht, hat er durch Hergabe seines Künstlerhauses an die Münchner Sezession zu einer großen Ausstellung im Januar dieses Jahres gezeigt. Es darf wohl auch daran erinnert werden, daß die Münchner Sezession ihre allererste Ausstellung 1893 in Berlin im Landesausstellungsgebäude am Lehrter Bahnhof zustande gebracht hat. Wenn also der Deutsche Künstlerbund als solcher in der oben beschriebenen Weise in den Besitz des Glaspalastes am Lehrter Bahnhof gelangen will, und aus Leistikows Auslassungen ist diese Absicht ersichtlich, so will einfach eine über das Reich verbreitete Institution sich einen Besitz aneignen, der den entsprechenden preußischen Institutionen verbrieft rechtlich gehört. Dafür dürfte aber die preußische Regierung nicht zu haben sein. Das Gebäude steht allen Mitgliedern des Deutschen Künstlerbundes offen, wenn sie in der entsprechenden Form kommen. Wenn sie das verschmähen — werden sie sich eben nach einem eigenen Ausstellungsgebäude umsehen müssen.

Es dürfte erschwerend für den beabsichtigten Zweck ins Gewicht fallen, wenn noch mehr derartige dilettantisch verhetzende und von Entstellungen strotzende Broschüren, wie die des Grafen Keßler in die Welt gesetzt werden, in der die Lenbach, Menzel, Knaus, Janssen, Gebhard, Herrmann, Arthur Kampf, Bracht, Frenzel, Prell, um nur einige wenige zu nennen, als die „Vielen", natürlich doch ganz Minderwertigen, den „Wenigen" gegenübergestellt, die das Talent haben. Es muß doch einmal ausgesprochen werden: es ist genau so talentlos, wenn einer Rembrandt oder Rubens zu imitieren sucht, als ob er Manet oder Cézanne, der nach dem Grafen Keßler „wohl der entschiedenste Neuerer ist, den Frankreich im neunzehnten Jahrhundert gehabt hat", nachahmt. Und von dieser letzteren Sorte Künstler sind in den Sezessionen und im Deutschen Künstlerbund ein gerüttelt Maß voll. Man sitzt in der Beziehung wahrhaftig dort sehr im Glashause. Heute ist der Begriff „Sezession" als solcher und „sezessionistische Kunst" wirklich kein zu Recht bestehender mehr. In Wien halten die Sezessionisten die Berliner Sezession absolut nicht für etwas Ideales, die

Münchner haben eine ähnliche Ansicht über Berlin und Wien; was Berlin über München denkt, darüber haben — wenn's nicht schon aus früheren Aeußerungen bekannt wäre — kürzlich zu recht unbequemer Zeit veröffentlichte Interviews des spiritus rector dieser geschäftlichen Unternehmung die Welt aufgeklärt. Andererseits ist's auch mit der sich gemeinsam wehrenden talentvollen Jugend nichts. Die Künstler, die im Laufe der letzten zwölf Jahre die Sezessionen gründeten und sie noch leiten, sind zum größten Teil Herren im reiferen Mannesalter. Ueberall beklagt sich, opponiert und rebelliert sogar die wirkliche Jugend innerhalb der Sezessionen gegen das starre Regiment dieser leitenden Männer. Das ôte toi que je m'y mette hört eben nie auf. Und vor zehn Jahren hielten die leitenden Geister diese dauernden Kämpfe sogar für das einzige Heil — weil sie eben die Angreifenden waren. Sie sollen heut vielfach andrer Meinung sein. So wäre die Gefahr der Auflösung, der Sezession von der Sezession nicht ausgeschlossen gewesen — wenn

WILLY WALTER — DACHAUER

Frühjahr-Ausstellung der Münchener Sezession

nicht von der Gegenseite soviel für ihr Bestehen getan würde. Ich brauche in diesen Blättern nicht die angegriffene Kunstübung zu charakterisieren — das ist sicher, jedesmal wenn Worte, wie das von der „Rinnsteinkunst" fielen, wurde vielen, die doch mit einem heiligen Eifer für ihre Ueberzeugungen arbeiten und wenigstens beim Malen nicht dauernd an den Geldbeutel des „Mäcens" denken, wieder zum Bewußtsein gebracht, daß nur Zusammenschluß sie vor dem Zerquetschtwerden retten könne. So hat nun auch die St. Louis-Angelegenheit sie wieder zusammengeschweißt. Die Behandlung *dieser* Sache ist noch viel — unverständlicher, als im Reichstag zum Ausdruck gekommen ist. Jene Versammlung des Deutschen Kunstgenossenschaftstages in Dresden war nämlich in ihrem Protestbeschlusse ganz berechtigt und die Kunstgenossenschaft hätte noch viel seniler sein müssen, als ihr nachgesagt wird, wenn sie nicht protestiert hätte. Als die Regierung die bekannte Versammlung der vierzig Künstler, Kunsthändler und Kunstgelehrten einberief, hatte sie vorher schon ein Jahr lang über die Materie mit der Genossenschaft bezw. deren Hauptvorstand im besten Einvernehmen verhandelt. Sie hatte diese Verhandlungen auch nicht abgebrochen, sondern als den Zeitpunkt ihrer Weiterführung die Rückkehr des Staatskommissars aus Amerika bezeichnet, so daß die Zusammenberufung des freien Komitees eine Behandlung bedeutete, die von seiten einer Behörde, die doch zum mindesten äußerste Korrektheit in der Form zu wahren hat, etwas tief Verletzendes haben mußte. Große Hoffnungen auf wirklichen Erfolg des Protestes haben wohl von allen Versammlungsteilnehmern nur sehr wenige gehabt. Der Reichskommissar wäre andrerseits eines vollen Erfolges seiner Absichten, durch eine glänzende Ausstellung des Besten in der gesamten deutschen Kunst in St. Louis zu repräsentieren, sicher gewesen, wenn er unter vollkommener Uebergehung der Genossenschaft gleich von vornherein die ganze Sache einem ganz kleinen Komitee von Männern übertragen hätte, die in Deutschland dafür bekannt sind, wie sie es verstehen, Kunstausstellungen glänzend und objektiv in Bezug auf Richtungen zu machen. Und wir haben solche Kräfte — man denke nur an Gotthard Kühl in Dresden. Ein solches Komitee — aber auch nur ein ganz kleines und mit der nötigen Autorität ausgerüstet, hätte Wunder wirken können. Dagegen hätte auch die Genossenschaft nicht protestieren können, noch weniger die Sezessionen. Hatte man aber einmal mit der Kunstgenossenschaft verhandelt, so konnte man sie nachher auch nicht einfach übergehen. Und ein Protest der Bundesregierungen gegen diese souveräne Form der Behandlung durch die Reichsregierung war nicht zu erwarten, — die haben ja später auch nicht bei der Behandlung protestiert, die der Angelegenheit nachher zuteil wurde.

ALBERT WEISGERBER BILDNIS DES PIANISTEN SACHS
Frühjahr-Ausstellung der Münchener Sezession

Nun, an St. Louis ist nichts mehr zu ändern, darüber ist sich ja alles einig. Dafür ist ja nun in Weimar der „Deutsche Künstlerbund" gegründet worden. Ich war ordentlich gerührt, als ich neulich las, was der nun alles leisten

JOSEF DAMBERGER FREIE STUNDEN
Frühjahr-Ausstellung der Münchener Sezession

wird. Wie er wirklich alles umfassen wird, was Kunst macht von ganz links bis ganz rechts. Und was er für herrliche Ausstellungen veranstalten wird, gleich jetzt zuerst die Elite-Ausstellung in Weimar, zu der die deutschen Völker wallen werden. Schade nur, daß zuerst mal zu dem allem viel Geld gehört, von dessen Vorhandensein man einstweilen noch nichts erfuhr; daß man absolut nicht weiß, wer nun bestimmt, was „Elite“ ist, denn die Ansichten darüber sind in Berlin und München z. B. schon grundverschieden und, last but not least, daß die Beteiligung der Nichtsezessionisten einstweilen über den Prozentsatz des Konzessionsschulzen im feudalen Regiment nicht hinausgeht. Soll aber eine solche Sache der deutschen Kunst zum Segen gereichen und nicht nur Sand in die Augen des Publikums von seiten einer ihre Geschäfte verfolgenden Partei bedeuten, so muß sie wirklich von rechts und von links — und vielleicht wichtiger noch von „rechts“ — alles umfassen, das Kunst macht. Einstweilen muß es äußerst stutzig machen, daß ein Mann wie Arthur Kampf, der gewiß Grund hat für Freiheit der Kunst einzutreten, nachdem er an den so geheimen Gründungsverhandlungen in Weimar teilgenommen hat, nicht sich imstande fühlte, da mitzumachen.

Die arme „deutsche Kunst“. Wo bleibt sie dabei? Sie hat mit dem allem nichts zu schaffen. Weder wird der Künstlerbund imstande sein, irgend ein Talent in die Welt zu setzen, noch wird die Genossenschaft eines umbringen. Es ist alles nichts als Gezänk, wie es unter Künstlern immer bestanden hat, solange es welche gibt. — Zur Zeit des Ribera wurde so etwas mit dem Dolch abgemacht, heute mit Druckerschwärze. Wohl wäre aber der deutschen Kunst gedient, wenn aus beiden Lagern — von Richtungen kann da gar keine Rede mehr sein — die großen Talente, die es hüben und drüben gibt, gemeinsam zum Sammeln bliesen. Ob das Ding nun Künstlerbund oder Genossenschaft heißt, bleibt ganz gleich, Heil kann aus ihm nur erwachsen, wenn der gehässige Parteihader einmal aufhört und wir wirklich wieder von der „Ganzen deutschen Kunst“ sprechen können, die allen dasselbe Höchste ist, dem sie dienen.

DIE DEUTSCHE KUNSTAUSSTELLUNG IN BREMEN

von GUSTAV PAULI

Seit einigen Jahren nimmt das alte liebe Bremen an der deutschen Kunstbewegung einen wachsenden Anteil. Keinem Fürsten, auch keinem erleuchteten Ministerium ist das zu verdanken, sondern lediglich einem Kreise reicher Privatpersonen, die opferwillig eine der edelsten Kulturaufgaben übernommen haben, deren Pflege die Kräfte der Regierung des kleinen Freistaates übersteigt. Sie haben es ermöglicht, daß der ehrwürdige Dom prächtig vollendet wurde, daß in der Kunsthalle ein vornehmes Museums- und Ausstellungsgebäude erstand und daß Bremen einige Denkmäler bekommen hat, die zu den besten Werken deutscher Plastik zählen.

Noch ehe der Bau der Kunsthalle ganz vollendet war, öffnete er in diesem Februar wieder seine Pforten einer Kunstausstellung, die immerhin zu bedeutsam war, um in den Spalten dieser Zeitschrift mit Stillschweigen übergangen zu werden. Die provisorische Einrichtung einiger Ausstellungsräume erforderte freilich Nachsicht; doch diese konnte gern gewährt werden, weil die Hauptsachen wohl geraten waren. Die Beleuchtung ist, wie in den übrigen Räumen, so auch in den neueröffneten Oberlichtsälen und Seitenlichtkabinetten ausgezeichnet und die meisten Gemälde, Skulpturen und Drucke der Ausstellung waren so beschaffen, daß sie das Licht, und zwar ein gutes Licht, nicht zu scheuen brauchten.

Wer in einer Stadt wie Bremen eine gute Ausstellung zusammenbringen will, hat größere Schwierigkeiten zu überwinden als die Ausstellungsleiter in den großen Kunstzentren, denen manche Perlen mühelos in den Schoß fallen, die dort alle erkämpft oder erbettelt werden müssen. Auch ist der Gesamtcharakter einer Ausstellung hier wie dort naturgemäß ein anderer. In München, Dresden und Berlin gibt es Künstlergruppen von herrschender Bedeutung, die den Ausstellungen ein einheitliches Gepräge von bestimmter lokaler Färbung verleihen. Man kommt, um die neuesten Leistungen zu mustern und zu vergleichen. So wird die Ausstellung zum unblutigen Schlachtfeld, auf dem der Sieger für die nächste Zeit das Schicksal der deutschen Kunst entscheiden kann. Von einer Ausstellung in Bremen ist dergleichen nicht zu erwarten. Es fehlt in der Stadt an einer überragenden Künstlerpersönlichkeit, dafür aber fehlt auch jener große Haufe der Auchkünstler, der zu etwelchen Genossenschaften organisiert, jeder tüchtigen Unternehmung unter Anrufung aller christlichen Kardinaltugenden die Bleigewichte der Mittelmäßigkeit anhängt. Und dieser Mangel ist ein nicht zu unterschätzender Vorzug. Unsere maßgebenden Künstler haben alle Ursache, die künstlerischen Ereignisse in einer Stadt wie Bremen mit Aufmerksamkeit zu verfolgen. Nachdem sie die Hauptstädte erstürmt haben, bleibt ihnen noch die Provinz zu erobern; und dieses kann — wenn die Provinz wohlhabend ist — die Mühe lohnen.

Nach diesen Bemerkungen allgemeinen Charakters kann ich mich über die Ausstellung selbst kurz fassen. In einem Kreise von anerkannten Meistern Zensuren auszuteilen, scheint mir unangemessen zu sein. Ueberdies waren nicht wenige der ausgestellten Werke von größeren Ausstellungen her bekannt und in den verschiedenen Preßorganen genugsam erörtert — so z. B. UHDE's Kollektion, deren größte Bestandteile das Bildnis Wohlmuths und die »Seepredigt«, und die feinsten zwei wundervolle Bilder aus dem Besitz des Geheimrats v. Seidlitz in Dresden waren — die Uhdeschen Töchter und »Morgen«. Auch die vortreffliche Sammlung der Hauptwerke von LOUIS CORINTH, SLEVOGT's »Dragoner«, einige vorzügliche TRÜBNER's, LUDWIG V. HOFMANN's »Sündenfall« so gut wie FRITZ AUG. V. KAULBACH's Bildnisse seines Vaters und der Großherzogin von Hessen darf ich aus demselben Grunde hier übergehen.

Von den einheimischen Worpsweder Meistern war OVERBECK mit drei Landschaften von tiefer starker Farbenwirkung vertreten,

RICHARD WINTERNITZ INTERIEURSKIZZE
Frühjahr-Ausstellung der Münchener Sezession

PAUL CRODEL *Frühjahr-Ausstellung der Münchener Sezession* ABEND IN DEN DÜNEN

DIE DEUTSCHE KUNSTAUSSTELLUNG IN BREMEN

CHRISTIAN CONRADIN WALDSCHLOSS
Frühjahr-Ausstellung der Münchener Sezession

AM ENDE mit einem kleinen Heidebild und VOGELER mit einem seiner merkwürdigen Werke, in denen die allerliebevollste Nachbildung der Natur mit einer traumhaften Phantastik eng verwoben ist — der »Mutter mit dem Kinde in der Rosenlaube«, die den Besuchern der letzten Berliner Sezessionsausstellung wohl bekannt ist. VINNEN erschien noch nach der Eröffnung der Ausstellung mit einem riesigen Gemälde von leuchtender Schönheit der Farben, einem Ausblick auf weite Moorflächen im Lichte eines klaren Herbstabends.

Den größten Erfolg der Ausstellung hatte diesmal — wenigstens unter den Gemälden — ZÜGEL davongetragen mit vier Bildern aus der Lüneburger Heide. Zwischen den beiden größeren, einer Morgen- und einer Abendstimmung mit ausziehender und heimkehrender Schafherde, waren die Sympathien geteilt. Meine persönliche Vorliebe gehörte dem Abend, dem größeren Bilde. Alles verkündete hier die reifste Meisterschaft — die fabelhaft sichere Darstellung der Tierkörper, die weise, fein erwogene Gruppierung und namentlich die schöne, weich gestimmte Harmonie der Farben, ein tiefes, ins Violett hinüberspielendes Blau des Himmels und der Ferne, warmbraune Töne der Heide und ein goldiges Licht auf den Vließen der gedrängten Schafe.

Einen andern Hauptanziehungspunkt bildete eine kleine Gruppe von Bildern THOMA's, unter denen ein ausgezeichnetes Selbstbildnis vom Jahre 1875 hervorragte. Hinter dem Maler erschien — nach einer alten, später auch von Böcklin behandelten Idee — der Tod. Wie der Maler die großen braunen Augen erstaunt öffnet und sich halb zurückwendet, um dem Raunen des unheimlichen Gastes zu lauschen, das ist gemalt, wie es nur in der Eingebung gesegneter Stunden gelingt. Man spricht so gern von Thoma's inniger deutscher Art, daß man ganz darüber den Meister der Farbe vergißt, als den er sich in vielen seiner Bilder und namentlich auch in diesem Selbstbildnis offenbart. Im übrigen war Karlsruhe durch DILL, VOLKMANN, SCHÖNLEBER, WEISHAUPT und TRÜBNER sehr gut vertreten. Von den drei Bildern Dills ist das bedeutendste, »Am Moorbach«, der Kunsthalle zum Geschenk gemacht worden. Ebenso wurde eine der breit gemalten neueren Landschaften Trübners (Amorbach) erworben.

Von KALCKREUTH erschien außer zwei älteren und bekannten Bildern das im letzten Jahr vollendete Bildnis seines Töchterchens in der Tracht einer Velazquezprinzessin, eine liebenswürdige Schöpfung von feiner einheitlicher Farbenwirkung. Ein paar orangefarbene Schleifen im Haar und an der Brust, denen gleichfarbige Streifchen im Muster des Kleides entsprechen, leuchten aus einer Harmonie von diskreten grauen, bräunlichen und bläulichen Tönen hervor. Einige Gemälde HAUG's, unter ihnen namentlich ein Interieur und zwei leicht stilisierte Landschaftsbilder des begabten jungen HEINE RATH, waren unter den übrigen Stuttgarter Einsendungen das Bemerkenswerteste.

Indem ich auf eine weitere Aufzählung verzichte, hebe ich unter den Malern als gut vertreten nur noch KUEHL, LEISTIKOW, OLDE, HAGEN, DETTMANN, JAC. ALBERTS und ARTHUR KAMPF hervor. Von LIEBERMANN sah man leider nur ein älteres Bild, freilich ein besonders ausgezeichnetes, das Amsterdamer Altmännerhaus. Auch einige im Ausland lebende Deutsche waren erschienen, NEVEN DU MONT mit zwei seiner fein abgestimmten Bildnisse (Graf Hohenau und Frau v. W.), MAX ARTHUR STREMEL mit drei recht guten Bildern und DREYDORFF mit ein paar Interieurs, die sich rasch die Gunst des Publikums eroberten. Neven du Monts Beispiel ist ungemein lehrreich. Wie es scheint, muß man nach England gehen, um zu lernen, wie man eine Dame künstlerisch darstellen kann, ohne sie in eine Demi-

mondaine zu verwandeln, und wie man einen Offizier malen kann, ohne in die Banalität eines Oeldruckes zu verfallen.

Die Plastik war spärlich, aber gut vertreten durch HILDEBRAND, HERMANN HAHN, BERMANN, TASCHNER, LEDERER, WRBA und GAUL mit einer Kollektion der reizendsten kleinen Tierbronzen. ERNST MORIZ GEYGER sah man von seiner besten Seite in dem einen seiner beiden Bärenbrunnen und minder glücklich in der Terracottahalbfigur einer streng blickenden Dame mit einem Buch in den Händen. Da hätte ich beinahe noch ein paar ganz ausgezeichnete kleine silberne Heidschnuken vergessen, die WILLY ZÜGEL, der Sohn Heinrichs, ausgestellt hatte. Sie waren das erste, was ich von dem jungen Künstler gesehen habe. Dabei fürchte ich aber doch nicht, zu viel zu sagen, wenn ich behaupte, daß sie sich neben den besten Tierskulpturen kleinen Formates sehen lassen können.

Den Clou — oder, wenn man will, einen Clou — der Ausstellung bildete eine ebenso umfangreiche wie schöne Sammlung von Radierungen KLINGER's aus der bekannten Sammlung des Dr. Meier in Bremen. Die Drucke waren ausnahmslos gut, zum Teil hervorragend schön und durch ihre Seltenheit (— es gab sogar etliche Unica —) interessant. Dazu kamen einige Zeichnungen Klingers und die Büste der Madame Asenijeff. Daß die Bildhauer die plastischen Arbeiten Klingers im allgemeinen nicht sehr wohlwollend beurteilen, ist genugsam bekannt. Vielleicht werden sie das nie tun. Sei es drum. Ein Künstler, der neue Gesetze schafft, ist denen, welche die alten Gesetze erfüllen, gewiß unbequem, aber vielleicht ist er interessanter. Gern sei es zugegeben, daß die Büste der Frau Asenijeff Merkwürdigkeiten, wenn man will, Fehler enthält. Aber man nenne eine andere Büste unserer Zeit von einer so konzentrierten magischen Kraft des Ausdrucks! —

PERSONAL- UND ATELIER-NACHRICHTEN

FRANKFURT a. M. Der bisherige außerordentliche Professor an der Universität Halle, Dr. LUDWIG JUSTI, hat am 5. April sein neues Amt als Direktor des Städelschen Kunstinstituts angetreten; Justi wirkte 1901 bis 1903 als Privatdozent in Berlin und war dort außerdem eineinhalb Jahre unter Lippmann am Kupferstichkabinett, unter Bode an der Gemäldegalerie beschäftigt. Ludwig Justi ist ein Sohn des Marburger Orientalisten Ferdinand Justi und Neffe des Bonner Kunsthistorikers.

DÜSSELDORF. Der Genre- und Porträtmaler ERNST BOSCH feierte am 23. März seinen 70. Geburtstag. Die Künstlergesellschaft »Malkasten«, der der Jubilar seit fünfzig Jahren angehört, ehrte ihn am Vorabend in einer glänzenden Feier durch Aufführung eines vom Maler Dr. BENNO HIDDEMANN verfaßten Festspiels »Abend am Rhein«. *B.*

MÜNCHEN. Prof. ALBERT V. KELLER veröffentlicht seinen Brief vom 17. März an Anton von Werner, in dem er die Behauptung, es sei ihm 1892/93 durch von Keller, sowie durch Piglheim und Dill das Präsidium der Münchener Sezession angetragen worden, als unhaltbar nachweist, und sie auf ein Mißverständnis zurückführt. Anton von Werner erwidert darauf, daß es sich um eine von München ausgehende Gründung für Berlin gehandelt habe.

DRESDEN. In Dresden ist in der Nacht vom 25. zum 26. März der Maler und Geh. Hofrat FERDINAND PAUWELS am Herzschlag gestorben. Pauwels war am 13. April 1830 zu Eckeren bei Antwerpen geboren. Er besuchte von 1842—50 die Akademie zu Antwerpen, wo er sich besonders an Wappers und dessen romantisch-patriotische Geschichtsmalerei anschloß. Er malte dann selbst in diesem Sinne, z. B. »Deborah als Richterin« 1852 (im Besitze des Königs der Belgier), die Witwe Jakobs von Artevelde (Galerie zu Brüssel 1860). Der große Ruf der belgischen Geschichtsmalerei damaliger Zeit brachte Pauwels 1862 die Berufung an die Kunstakademie zu Weimar ein. Dort hat er zehn Jahre lang eine große Anzahl von Schülern in einer soliden Maltechnik unterrichtet, wie er sich auch später an der Dresdener Akademie 1876—1901 als Lehrer trefflich bewährt hat. Die jetzt so verrufene historische Kostümmalerei lag damals in der Zeit; Pauwels nötigte indes keinen seiner Schüler dazu, sondern ließ jeder Individualität, soweit eine solche vorhanden war, freien Lauf. Von seinen Werken sind aus der Weimarischen Zeit zu nennen die sieben Bilder aus dem Leben Luthers in der Wartburg, dann die zwölf großen Wandgemälde, Geschichte der Stadt Ypern, in der dortigen Tuchhalle (von

KARL BAUER — BILDNIS
Frühjahr-Ausstellung der Münchener Sezession

ANNA VON AMIRA KINDERBILDNIS
Frühjahr-Ausstellung der Münchener Sezession

1872 an), sechs Wandgemälde für die Aula der Fürstenschule St. Afra zu Meißen (1884), die Ausschmückung der neuen Brautkapelle in der Stadtkirche zu Pirna, von Tafelbildern: »Versuchung« (städtisches Museum zu Leipzig), »Besuch des Grafen Philipp von Elsaß und seiner Gemahlin im Marienhospital zu Ypern« (Dresdner Galerie), »Christus als Tröster auf dem Schlachtfeld«. Pauwels hat den hohen Ruf, den einst die koloristisch-realistische Geschichtsmalerei genoß, lange überlebt; indes müssen seine besten Werke gerechterweise als vortreffliche Leistungen im Sinne der älteren Richtung bezeichnet werden. Seine letzten Werke trugen freilich das Gepräge des Alters an sich, wie er überhaupt in Dresden mehr und mehr in das Fahrwasser der dort bis in die 1890er Jahre herrschenden akademischen Richtung geriet.

GESTORBEN: In Karlsruhe der Genre- und Landschaftsmaler HENRY MAJENDY im Alter von zweiundvierzig Jahren, ein geborner Engländer, aber durch seinen langjährigen Aufenthalt in Karlsruhe auch in seiner künstlerischen Auffassung vollständig germanisiert, ein begabtes und allgemein beliebtes Mitglied der dortigen Künstlerschaft; in Heidelberg im Alter von zweiundsiebzig Jahren der bekannte Architektur- und Landschaftsmaler KARL WEYSSER, geboren zu Durlach bei Karlsruhe und einer der ersten Schüler der neugegründeten Karlsruher Kunstschule unter der Leitung von Joh. Wilh. Schirmer aus Düsseldorf. Weyßer war einer der getreuesten, liebevollsten Schilderer der romantischen Architekturkleinodien unserer großen künstlerischen Vergangenheit in allen Gegenden des Ober- und Mittelrheines, der Pfalz, Schwabens und des Elsasses, die er in unzähligen, künstlerisch sehr fein und pietätvoll ausgeführten Bildern der Vergessenheit entriß, wodurch er sich auch ein unvergängliches Verdienst um die Kenntnis und Erforschung unserer vaterländischen Baudenkmale erworben hat; der Zeichner HELLMUT ECKMANN, dessentwegen seine Familie einen Prozeß mit Th. Th. Heine führte, am 17. März zu Hamburg; Bildhauer FÉLIX SOULÈS zu Paris, ein Schüler Falguières; am 29. März der Orientmaler BERNHARD FIEDLER.

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

WIEN. *Künstlerhaus. — Hagenbund.* In gewohnter Weise wurde die Frühjahr-Ausstellung des Künstlerhauses mit offiziellem Prunk eröffnet. Alterbgesessene Gewohnheit und Tradition wollen es, daß die »Welt« sich an diesem Tage dort Rendez-vous gibt. Man widmet allerdings den neuen Toiletten mehr Aufmerksamkeit als neuen Kunsterscheinungen. Und wenn schon an Kunst gedacht wird, so ist es, um mit flüchtigem Blick sich zu vergewissern, ob alle alten Bekannten, deren Art und Wesen sich so manches Jahr nicht geändert, wieder ihren Kunstbeitrag abgeliefert haben.

Man wird darin nicht getäuscht. Wenn auch der Gesamtton der Ausstellung auf eine hellere Note gestimmt ist, wenn auch der flüchtige Beschauer den Eindruck des »Modernen« erhält durch die in Pleinair getauchten Landschaften oder durch manche naturalistische Charakterübersetzung, so ist doch ein tiefer Konservatismus der Grundzug aller Künstlerhaus-Darbietungen. Hier findet man die Porträtmaler der offiziellen und der Gesellschafts-Welt, welche für ihre mehr auf äußerliche Haltung und Eleganz angelegten Werke auf ein aufmerksames Publikum rechnen können. Hier begegnet man noch dem Genrebild, der erzählenden Illustration, welche noch immer Menschen um sich sammelt, die mit leidenschaftlichem Vergnügen sich in rührende oder heitere Vorkommnisse des täglichen Lebens versenken. Und hier kann (dies ist wohl der wichtigste Umstand) der vorsichtige, furchtsame Kunstbetrachter, welcher jeden Chock einer Persönlichkeit ängstlich vermeidet, jedem Anprall von Individualismus aus dem Wege geht — hier kann er langsam an einer zahmen Wiedergabe moderner Kunstprobleme sein Auge umbilden und an die Formen-Umwertung gewöhnen. So eine Kunst ad usum delphini erfreut sich stets großer Billigung.

LASZLO und BENCZUR haben zahlreiche Porträts der Aristokratie und von Mitgliedern des Kaiserhauses ausgestellt. ARTHUR FERRARIS bringt ein Porträt des Deutschen Kaisers, POCHWALSKI hält die Züge eines polnischen Schlachzigen fest. Dieser Künstler fällt durch die Kraft und Aufrichtigkeit seines Pinsels angenehm auf.

Sonst ist in den ziemlich kunterbunt gehängten Sälen es nicht leicht, kritische Ordnung zu bringen. Bald ist es eine Wiener Leistung, bald ist es ein

fremdes deutsches, belgisches oder nordländisches Werk, bald eine Landschaft, bald eine Symbolik, bald ein Kriegsbild, welches an uns vorüberzieht. Wir sehen: von HUGO CHARLEMONT einen Bauerngarten; von QUINCY-ADAMS Partien bei Utrecht; von RIBARZ eine Klosterkirche am Chiemsee; von EGGER-LIENZ einen ›Säemann‹ in Milletscher Art; von STACHIEWICZ einen Zyklus ›Ateliergespenster‹. Dann haben RUSS, DARNAUT u. a. m. Landschaftsmotive, ADOLF KAUFMANN ein großes Friedhofbild, TEMPLE ein mit Landschaft verbundenes Genrebild, das ›Duell‹, gebracht. VEITH und SCHRAMM ergehen sich in allegorischen Scenen, denen leider der Untergrund des Naturkontaktes fehlt.

Die Fremden sind wohl alle — Bekannte. Die Belgier COURTENS, DELAUNOIS, CLAUS; der Engländer HITCHCOCK; die Worpsweder MODERSOHN und OVERBECK; der Berliner ARTHUR KAMPF haben meist Werke älteren Datums gesandt, die schon manche Ausstellung geziert und auch dem Kunstladen nicht unbekannt geblieben sind.

Auch der *Hagenbund* bringt nicht viel Neues. Rührt er sich wohl scheinbar, so ist es doch mehr das gleichbleibende Durchlaufen eines Kreises, als eine nach weiten Zielen vorwärts dringende Bewegung. Wir finden in all den Jahren keine merkliche Befestigung der Persönlichkeiten, keine Erhöhung des allgemeinen Niveaus. Und doch sind genug Talente vorhanden, welche, wenn der Wille zur höchsten Entwicklung vorhanden wäre, Proben fruchtbarer Arbeit ablegen könnten. Es muß ja nicht immer das Genie eines allerersten Meisters einer Vereinigung den Glorienschein des Ruhmes geben, auch die Beackerung normaler, ruhiger Begabungen kann die schönsten Früchte tragen.

Wirkliches Interesse flößen daher diesmal die Leistungen der ständigen Mitglieder nicht ein. Wohl aber geben einige fremde Gäste und die Neueinweihung junger Elemente beachtenswerte Anregungen. GINO PASIN, ein in München lebender Italiener, stellt mehrere farbige Zeichnungen aus, die äusserst originell in Linie und Farbe sind. Frauentypen, welche das rätselhafte, dekadente Wesen modernster Variété-Art ausströmen; Stimmungen, die Maeterlinksche Vibrationen wiedergeben, sind des Künstlers echteste Ausdrucksart. SCHMID-REUTTE, der Karlsruher Professor, zeigt uns einen mächtigen Akt, welchen er ›Kain‹ nennt. Die wohlabgewogene, sehr harmonische und sehr objektive Komposition entbehrt nicht eines leichten Akademismus. Das Bild hätte, besser gehängt, gewiß größere Wirkung erzielt. Erquickend durch Phantasie und poetische Fabulierlust sind des Münchners PERSCHKE ›Vision des Pilgers‹ und ›Das Traumbild des Simplizissimus‹. Wohl ist in der Farbengebung, in der feinen Ausarbeitung allerlei Details, in der ganzen Stilordnung vielfach eine Anlehnung an alte Meister zu sehen, aber so künstlerisch aufgenommen und verarbeitet, daß hier nicht von Nachahmung, sondern nur von fruchtbarer Anregung die Rede sein kann. Ein junger Wiener, HUGO BAAR, ist mit mehreren Erstlingswerken vertreten: Landschaften und auch Figurenbilder. ›Wernsdorferinnen im Sonntagsstaat‹, die bedächtig aus der Kirche schreitenden alten Frauen in ihrer originellen Tracht, ist überaus charakteristisch. Vielfach ist es zu merken, daß der junge Künstler sich in LEERMANN's Individualität tief versenkt hat. Aber hier winkt nach mancher Ueberwindung, nach strenger Arbeit ein versprechendes Können. Des sonderbar naiven Prager Malers R. TESCHNER möchten wir noch erwähnen. Er malt böhmische Bauerntypen so vereinfacht und doch lebendig, wie wir es öfters an geschnitztem Bauernspielzeug sehen. Eine ganze komische Jahrmarktsgesellschaft in grellen Farben und mit unbeholfenen Gebärden, aber lustig anzusehen, und mit gutem Impuls.

Die *Sezession* eröffnete am 27. März ihre zwanzigste Ausstellung. Wir widmen dieser Ausstellung eines der nächsten Hefte unserer Zeitschrift. B. Z.

BERLIN. Im Salon *Paul Cassirer* sind Arbeiten dreier jüngerer Berliner Maler ausgestellt. Am meisten ursprüngliche Begabung besitzt von diesen wohl KONRAD V. KARDORFF, wenigstens erfreut er durch eine gesunde und kräftige Farbe. Er hat aber noch den Fehler der meisten jungen Künstler, zuviel geben zu wollen. Er verliert in der Betrachtung von Einzelheiten manchmal noch den Blick für das Ganze. So ist in dem von ihm vorgeführten neuen

RUDOLF RIEMERSCHMID DIE WASSERTRÄGERIN
Frühjahr-Ausstellung der Münchener Sezession

RICHARD KAISER STUDIE
Frühjahr-Ausstellung der Münchener Sezession

Bildnis seines Vaters, des bekannten Reichstagsabgeordneten, der Kopf vorzüglich durchgearbeitet; aber über dem unerschrockenen Realismus, mit dem der Sohn die verwitterten Züge und die Emailnase des berühmten Parlamentariers wiedergegeben hat, ist das Vornehme der Erscheinung an sich total verloren gegangen. Bei den Landschaften Kardorffs — meist Motive aus Travemünde — ist dieses Zuviel nicht. Der allgemeine Charakter erscheint gut getroffen, die Farben sind frisch und natürlich, nur läßt die Zeichnung stellenweise zu wünschen übrig. Dieser Mangel resultiert, wie es scheint, aus der Beeinflussung durch Ulrich Hübner, der weniger mit seinem außerordentlichen Fleiß, als mit seiner impressionistischen Manier für eine Reihe von jüngeren Berliner Malern vorbildlich geworden ist. Das, was das sympathische Talent Kardorffs kennzeichnet, kommt am deutlichsten in einem Stilleben zum Ausdruck, einer Glasvase mit weißen Blüten, die auf einem weißgedeckten Tisch in einem Garten steht. Auch in LINDE-WALTHER's Landschaften aus Travemünde findet man die Spuren Ulrich Hübners, nur daß Lindes Neigung für das Zierliche und Anmutige und seine korrektere Zeichnung diesen Schilderungen von blauem Wasser, weißen Häusern, roten Dächern und grünen Bäumen eine eigene Prägung gibt, allerdings ohne ihnen gerade eine vertieftere Wirkung zu verleihen. Linde-Walther hat mehr Geschmack als Temperament. Seine Arbeiten zeichnen sich durch diskrete Haltung aus, entbehren aber oft des sinnlichen Reizes, weil die Farben zu dünn, zu kraftlos sind. Es fehlt das warme Blut, das Leben. Immerhin gewähren Lindes Bilder einen gewissen ästhetischen Genuß. Wie er in dem Bildnis eines kleinen Mädchens das blauweiße Kleidchen zu einem olivfarbenen Sofa gestimmt hat, wie er die nußbraune Farbe des Haares durch ein lichtblaues Band zu heben sucht, oder wie er die Monotonie des Tons in einer »Schreinerwerkstatt«, in der zwei Kinder dem hobelnden Meister zuschauen, durch die pikant hineingesetzte Farbe einer Schleife belebt — das zeugt für einen aparten und persönlichen Geschmack. Auch Empfindung für das Charakteristische von Haltung und Bewegung läßt sich konstatieren; aber man empfängt von Lindes Bildern selten mehr als den allgemeinen Eindruck von allerlei angenehmen Eigenschaften. Dieser Kunst mangelt das Ueberzeugende und Hinreißende. Sie macht nicht warm. Das Gleiche gilt von den Leistungen OSCAR MOLL's — ein Interieur mit Figuren, im übrigen Landschaften. Man denkt bei diesen an Leistikow, bei jenem an Corinth. Ein sicherer Blick für wirksame Motive, eine leidlich geschickte Pinselführung sind anzuerkennen; aber weder ist das Naturgefühl besonders tief, noch erscheint das Materielle der Farben überwunden. Am günstigsten wirkt eine Winterlandschaft, vorn ein wüster Ablade- oder Holzplatz, hinten Häuser unter einer dicken grauen Luft.

BERLIN. Die *Berliner Sezession* plant einen großen Ausstellungsneubau am Kurfürstendamm, um den ihr befreundeten anderen deutschen Sezessionen und den Gesamtausstellungen des Deutschen Künstlerbundes, so oft diese auf Berlin entfallen, genügende Räume überlassen zu können

GRAZ. Am 20. März eröffnete der Kunstverein seine Frühjahr-Ausstellung, welche vorwiegend steirischen Künstlern gewidmet ist. Sie enthält 68 gemalte, 42 graphische, 18 plastische Werke und 163 kunstgewerbliche Arbeiten. Erfreulicherweise findet sich nur weniges ohne eigentlich künstlerische Tendenz. In der Malerei um der Farbe willen haben die beiden in München ausgebildeten Grazerinnen EMILIE VON HALLAVANJA und FRIEDERIKE VON KOCH Vortreffliches, über lokale Bedeutung Hinausreichendes geleistet; figurale, landschaftliche und

sachliche Vorwürfe, Oelfarbe, Steinzeichnung, Radierung und Holzschnitt behandeln sie gleich malerisch. Von der Erstgenannten sind besonders einige sehr schneidige Bildnisse, darunter jenes von Professor Soxhlet hervorzuheben. ALOIS PENZ (jetzt in Frankfurt a. M.) zeigt sich wieder als Künstler von tüchtigem Können und feinem Wollen; namentlich seine Skizzen und Studien haben großen Reiz. Die Dachauer Schule ist vertreten durch Prof. ALFRED VON SCHRÖTTER, der sich diesmal in der Landschaft, im Tierstück und Bildnis gleich gewandt zeigt und besonders in einem in Kohle skizzierten Zyklus bäuerlichen Lebens eigenartig wirkt, dann durch seine Schülerinnen E. v. COLTELLI und M. v. BASELLI, sowie durch die Hölzel-Schüler HANS TERGLAV und KARL BERGER, welche namentlich im Ton gut sind. Die ältere, detaillierende Richtung wird von dem noch immer jugendfrischen AUGUST SCHÄFFER aus Wien und HEINRICH BANK aus Graz gepflegt. HERMANN TORGGLER (jetzt in Wien) bringt ein Bildnis in seiner bekannt geschickten, an Lenbach angelehnten Art. KONRAD V. SUPANCHICH zeigt neben süßlichen Verkaufsbildern Studien reiner Kunst. Sein anmutiges Bildnis der kürzlich in München jung verstorbenen EMMY BAYER begleitet eine kleine Gedächtnisausstellung dieser talentierten Malerin. Zu erwähnen sind noch Dr. A. BLEICHSTEINER, MARIE V. SCHWARZBECK, HERMINE V. LATTERMANN und mit farbigen Holzschnitten von kühner Vereinfachung die Wienerin ADELHEID MALECKY. Im Wettbewerb für den Katalogumschlag erhielt RAFAELA KIKIEWICZ den Preis. — In der Plastik erregt das größte Interesse der in München lebende ERNST WAGNER, der hohe formale und seelische Probleme in eigenartige Harmonie zwingt. Das Uebrige sind treffliche Bronzen aus der Berndorfer Erzgießerei, darunter CANCIANI, JARL, V. D. STAPPEN. —

KÖLN. Im Kunstverein hat eine kleine Gruppe Düsseldorfer Maler — sie gehören zu den eigentlich »Modernen« — ausgestellt. E. HARDT'S »Nach dem Regen« ist ein köstlich frisches und erfrischendes Bild von starkem Naturempfinden; vorzüglich gemalt die klare, vom Regen gereinigte Luft. Bei G. WENDLING'S »Emdener Hafen« sind die feinen Farbenabstufungen zu rühmen. Von SCHNEIDER-DIDAMS wuchtigen Porträts sind die besten das flott gemalte und trefflich charakterisierende seines Kollegen Dirks; und dann das jenes, die »Woche« lesenden Herrn. A DIRKS zeigt eine zarte Dämmerungsstimmung. Interessant ist SCHÖNNENBECK in seinen »Nachbarn«; das Motiv höchst einfach: zwei alte Bauern, über einen Tisch gebeugt, lesend; aber sehr reizvoll die Behandlung von Licht und Schatten. In dem ganzen Ausstellungsverband die kräftigste und originellste Persönlichkeit ist m. E. GERHARD JANSSEN. Alle seine Figuren sind ausgezeichnet durch packende Charakteristik und echt rheinischen Humor. Malerisch besonders fein ist das »Musikantenpaar«, ein kleines Bild, ganz dunkel gehalten, auf zwei Töne (schwarz und gelb) gestimmt. Die Eigenart Janssens zeigt dann noch deutlicher das »Café chantant«: die Leute ganz aufgehend in ihrer Freude an Lärm, Bier und Zigarren, mit großem Raffinement die dicke Rauchluft des Lokals gemalt. Künstlerisch sehr hoch zu bewerten ist die derbe Wirtshausscene »Een dolle Boel«. FORTLAGE

LUDWIG KIRSCHNER BILDNISZEICHNUNG
Frühjahr-Ausstellung der Münchener Sezession

DÜSSELDORF. Die erste internationale Kunstausstellung, die unter dem Protektorate des Kronprinzen in der Zeit vom 1. Mai bis zum 23. Oktober dieses Jahres den reichsten preußischen Provinzen vor Augen geführt werden soll, hat einen Umfang angenommen, der sie zu einem künstlerischen Ereignis ersten Ranges für den Westen der Monarchie stempelt. Der ungewöhnliche finanzielle Erfolg der Deutschnationalen Kunstausstellung des Jahres 1902, der mit einem Ergebnis von über 600000 Mark an Verkäufen die höchste Ziffer ähnlicher Veranstaltungen erreichte, spricht am besten für das tiefwurzelnde Bedürfnis der künstlerisch empfänglichen Kreise Rheinlands und Westfalens, denen jetzt auch die Kunst des Auslandes erschlossen werden soll. Es soll ein Ueberblick über das gesamte moderne Kunstschaffen gegeben werden. Die Hälfte der zur Verfügung stehenden Räume des Kunstpalastes ist den fremden Kulturländern überwiesen worden, während die andere Hälfte den deutschen Künstlern überlassen bleibt. Es verdient hervorgehoben

zu werden, daß die Düsseldorfer Künstlervereinigungen von vornherein darauf verzichteten, für sich eigene Säle zu beanspruchen, sondern zugunsten der einzelnen Persönlichkeiten die Ausstellung dem Verein zur Veranstaltung von Kunstausstellungen überließen, dem jeder in Düsseldorf ansässige Künstler, der auf der Deutschnationalen Ausstellung vertreten war, angehört. Die Düsseldorfer Künstlerschaft hat eine gemeinsame Jury und Hängekommission gewählt, der statutengemäß sieben Maler, drei Bildhauer und drei Architekten mit einer entsprechenden Anzahl von Stellvertretern angehören. Das Ergebnis der Wahl für die Hängekommission ist noch nicht bekannt gegeben; die Jury besteht aus den Malern Professor Claus Meyer, Wendling, Clarenbach, Nordenberg, Deusser, Heimes, Stern, aus deren Stellvertretern Wansleben, Schneider-Didam und Marx, aus den Bildhauern Heinz Müller, Körschgen, Bauer, deren Stellvertretern Pehle und Hammerschmidt und schließlich aus den Architekten Wöhler, Fuchs und vom Endt mit ihren Stellvertretern Peiffhofen und Genschmer. — Den deutschen Künstlerverbänden Sezession und Kunstgenossenschaft in Berlin, Sezession, Kunstgenossenschaft, Luitpoldgruppe und Scholle in München sind eigene Säle eingeräumt worden, während Karlsruhe unter Führung von Prof. Hans Volkmann ausstellt. Die Kollektionen aus außerdeutschen Ländern wurden durch Vertrauensmänner zusammengestellt, so für Frankreich, Belgien, Holland, England, Oesterreich, Ungarn, Polen, Spanien, Schweiz, Italien, Rußland und Amerika. Ganz hervorragend wird die belgische und französische Plastik vertreten sein. AUGUSTE RODIN wird allein nicht weniger als vierzig Werke, worunter sich achtzehn lebensgroße Statuen befinden, ausstellen. Einige wenige Säle konnten für eingeladene deutsche Künstler von Bedeutung reserviert werden, die keiner Korporation angehören. — Eine besondere Anziehungskraft wird eine möglichst erschöpfende Uebersicht über das Schaffen ADOLF VON MENZEL's ausüben. Von privater Seite wurden 15000 Mark gespendet, um die Säle würdig auszugestalten, die die Werke des bedeutendsten deutschen Meisters aufnehmen sollen. Der Kaiser hat aus seinem Besitze, aus der Königlichen National-Galerie und dem Hohenzollern-Museum bis auf einige Bilder, die aus besonderen Gründen nicht abgegeben werden können, sämtliche Werke Menzels zugesagt. Hierzu treten aus dem Besitze des Kronprinzen, des Fürsten Bismarck, des Grafen Moltke und anderer Angehöriger des deutschen Hochadels, sowie aus den bedeutenderen Privatgalerien die hervorragendsten Werke des Altmeisters. An der Spitze des Komitees für diese Sonderausstellung steht der preußische Kultusminister Exzellenz Studt. — Noch eine zweite geschlossene Veranstaltung, eine *kunsthistorische Ausstellung* wird mit der Internationalen Kunstausstellung verbunden sein. Sie steht unter der Leitung des rheinischen Provinzialkonservators Professor Dr. Clemen in Bonn und wird einen Ueberblick über die Kunstblüte in den Ländern am Rhein im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert geben. Es sollen namentlich Werke der Tafel-, Buch- und Nadelmalerei gezeigt und so eine Fortsetzung der großen retrospektiven Schau des Jahres 1902 über die historischen Kunstschätze der westlichen Provinzen gegeben werden. Daneben sollen aber auch die Perlen der rheinischen Privatsammlungen und solcher, die am Rhein entstanden sind, aus anderen Kunstepochen an die Oeffentlichkeit gebracht werden. Da mit der Internationalen Kunstausstellung eine große Gartenbauausstellung verbunden ist, die an Umfang des Terrains und der Beschickung alle vorhergegangenen weit übertrifft, ist mit Sicherheit auf großen Zudrang, der auch die breiteren Massen der Kunstausstellung zuführen wird und auf einen ähnlichen glänzenden Erfolg zu rechnen, wie ihn die erste große künstlerische Veranstaltung im neuen Ausstellungsgebäude aufzuweisen hatte.

H. B.

KARLSRUHE. Im *hiesigen Kunstverein*, dessen neuer Konservator, der begabte Landschaftsmaler Max Lieber, ein früherer Schüler von Prof. Kallmorgen, in seiner ganzen Tätigkeit eine sehr geschickte Hand verrät, finden wir sehr interessante Kollektionen von Prof. WALTER CONZ und HERMANN OSTHOFF, die sich ziemlich stark an Hans Thoma anlehnen, von dem früheren Keller-Schüler HERMANN GÖHLER, einem blendenden, aber bisher noch etwas äußerlich veranlagten koloristischen Talente, von den rühmlichst bekannten Landschaftern Prof. HANS VON VOLKMANN, MAX LIEBER und Prof. WILH. SCHRÖTER — der bekanntlich jüngst verstorben ist und dessen ganzer, sehr beachtenswerter Nachlaß uns vorgeführt wird —, von Frau Prof. GEIGER-WEISHAUPT und von OTTO LEIBER, einem jungen aufstrebenden Talente. Dann eine umfangreiche Kollektion von Prof. JULIUS BERGMANN, der bekanntlich seine Düsseldorfer Professur aufgegeben und sich in der Nähe seines früheren hiesigen Wirkungskreises niedergelassen hat. Aus der Schule von Hermann Baisch hervorgegangen, hat sich Bergmann längst von dieser losgerungen und sich eine ganz eigenartige, kraft- und energievolle, stark naturalistische Auffassungsweise angeeignet. Ein sehr beachtenswertes Bildnis, vom Geist der alten Meister inspiriert, führt uns schließlich der Trübner-Schüler ALFRED SCHNARS vor. — Anläßlich der in diesem Sommer stattfindenden *50jährigen Jubelfeier der Gründung der hiesigen »Akademie der bildenden Künste«* durch den jetzt regierenden Großherzog Friedrich — hervorgegangen aus dessen eigenster Initiative — findet in Karlsruhe Anfang Juni eine *Ausstellung von Gemälden badischer*, an der Akademie tätig gewesener Künstler und eine solche von *Handzeichnungen aller früheren Schüler* derselben statt, worauf wir später noch ausführlich zurückkommen werden.

MÜNCHEN. Die *Jahresausstellung 1904 im Glaspalast* wird, wie bisher, am 1. Juni eröffnet und Ende Oktober geschlossen werden. Der Termin für Anmeldungen läuft bis zum 30. April; die Einlieferung der Kunstwerke hat in der Zeit zwischen 10. und 30. April zu erfolgen.

LÜBECK. *Kunstausstellung 1904.* Der Kunstverein veranstaltet seine diesjährige Ausstellung in der Zeit vom 15. Mai bis 19. Juni ds. Js. Persönlich eingeladene Künstler haben volle Frachtfreiheit, die übrigen freie Rückfracht. Die Bedingungen sind vom Lübecker Kunstverein zu beziehen, die angemeldeten Kunstwerke müssen bis 5. Mai in Lübeck sein. Der Kunstverein kauft Bilder zur Verlosung, auch sind Ankäufe für das Museum in Aussicht genommen.

LEIPZIG. Der Stadtrat bewilligte 30000 M. für den Ankauf der Prellerschen Fresken im römischen Hause, das demnächst abgebrochen wird. Prof. DONADINI wurde mit der Loslösung der Fresken betraut. Man darf auf ein gutes Gelingen dieser schwierigen Arbeit hoffen, nachdem Donadini bereits ein ähnliches Werk, die Loslösung der Deckengemälde im Brühlschen Palais zu Dresden, glänzend gelungen ist.

Redaktionsschluß: 7. April 1904 — Ausgabe: 21. April 1904

Für die Redaktion verantwortlich: F. SCHWARTZ

Verlagsanstalt F. BRUCKMANN A.-G. — Druck von ALPHONS BRUCKMANN. — Sämtlich in München

WILHELM STEINHAUSEN • WANDGEMÄLDE IN DER AULA DES KAISER FRIEDRICH-GYMNASIUMS IN FRANKFURT a. M.

WILHELM STEINHAUSENS WANDGEMÄLDE IN FRANKFURT AM MAIN

Von HEINRICH WEIZSÄCKER

Der oft gehörte und berechtigte Wunsch, daß unsere Jugend wie im Hause so auch in der Schule von Eindrücken der Kunst und des Schönen umgeben sei, hat in der Aula des *Frankfurter Kaiser Friedrich-Gymnasiums* ein Werk entstehen lassen, das sich nach Form und Inhalt als eine neue und höchst originale Lösung des bekannten Wandschmuckproblems darstellt. Es sind nun fünf Jahre her, daß Professor WILHELM STEINHAUSEN in Frankfurt a. M., der sich damals bereits im Gebiete der monumentalen Kunst durch seine Wandgemälde in Wernigerode und in Ober-St. Veit bei Wien einen wohlverdienten Namen gemacht hatte, vom preußischen Kultusministerium dazu berufen wurde, die leerstehenden Wandflächen jenes Schulsaales mit Malereien auszustatten. Erfreulicherweise wurde ihm dabei freie Hand gelassen, seinen Stoff zu wählen wie er wollte. So durfte er absehen von dem Herkommen, das sich bei öffentlichen monumentalen Aufträgen in der Regel an historische oder allegorische Vorwürfe gebunden hält, Dinge, die so leicht auf Irrwege führen und an denen man sich überdies auch sattgesehen hat. Vielmehr hat der Künstler, unmittelbar an die Zweckbestimmung des Raumes selbst anknüpfend, der gegeben war, sich vor die Aufgabe gestellt, die Erziehungsgedanken zu vergegenwärtigen, mit denen antike und christliche Kultur den Jüngling auf seinem Wege durch die Schule begleiten und fürs Leben vorbereiten.

Für die Sphäre der christlichen Welt wurde die der Fensterseite gegenüberliegende Langwand bestimmt, von der die hier beigegebene Tafel eine Gesamtansicht bietet. Innerhalb dieses Gedankenkreises hat das Evangelium als die am meisten gemeinverständliche Form der Mitteilung die Gegenstände der Darstellung hergegeben, und zwar sind es die Gleichnisreden Jesu gewesen, die in ihrer unerreichten bildlichen Anschaulichkeit eine künstlerisch wie inhaltlich gleich wertvolle Bilderreihe dargeboten haben. Der lehrende Christus, sitzend, unter freiem Himmel, wie er in der Bergpredigt erscheint, bildet den ideellen Mittelpunkt des Ganzen. Es sind auch in der Hauptsache Bestandteile jener Redensammlung, die wir Bergpredigt nennen, was die zu den Seiten rechts und links anschließenden Felder, je zwei an der Zahl, in lebensgroßen Figuren zur Anschauung bringen.

„Sammelt euch nicht Schätze auf Erden!" Das ist das erste Schriftwort, das die Bilderreihe, von links beginnend, naheiegt. Der Philosoph, der da, einem jugendlichen Adepten gegenübersitzend, irdische Weisheit zu Markte trägt, mag die Warnung bekräftigen, denn hinter ihm lauert schon der Dieb, der ihm den Ertrag seiner falschen Kunst wieder abnehmen wird. Und noch ein anderer Typus von Weltweisen wird uns vor Augen gestellt, die, deren Tun nicht mit ihren Reden übereinstimmt: es sind die „Lügenpropheten", von denen drei im Mittelgrund des Bildes mit emphatischen Gebärden auftreten, dieselben, die der Herr den „räuberischen Wölfen" vergleicht. Wie anders der Mann, der hält, was er verspricht, und nicht mehr zu können vorgibt, als was er auch zu vollbringen vermag! So erinnert die Darstellung in dem weiter rückwärts gelegenen Plane auch an jenen, der einen Turm baute, vorher aber die Kosten berechnete, „ob er Mittel habe, es hinauszuführen." Und noch auf einen anderen „klugen Mann" weist endlich der Künstler im Rahmen des landschaftlichen Hintergrundes hin, den, der die Worte des Meisters hörte und darnach tat; das ist der Mann, der sein Haus auf den Felsen baute: „Da goß der Regen, es kamen die Ströme, es wehten die Winde und stießen auf das Haus, und das Haus fiel nicht; denn es war auf den Felsen gegründet". — Auf den Gedanken vom wahren Dienste Gottes, ohne Halbheit, ohne Teilung zwischen ihm und der Welt, womit das Wort von den irdischen Schätzen begann, lenkt das zweite Bild an der linken Seite zurück. Links zeigt sich, in der Entscheidung zwischen diesseitigem und jenseitigem Streben, ein Jüngling zwischen dem Herrn des Himmels und dem Mammon: „Niemand kann zwei Herren dienen." Weiter im Vordergrunde sitzt, von der Last getäuschter Hoffnungen zu Boden gedrückt, ein Landmann; die Hand ist ihm vom Pflug gesunken, er ist dem Verzweifeln nahe. Aber das Weib, das an seiner Seite steht, den vertrauenden Blick nach

oben gerichtet, will ihn eines Besseren belehren. Beide in eins gesehen, prägen die Mahnung ein, „nicht auf den morgenden Tag zu sorgen," und der blühende Baum zu ihren Häupten erinnert an die Hand, die auch „die Lilien des Feldes kleidet". — Es folgt auf der rechten Seite des Mittelbildes als vierte Darstellung eine Gartenszene: Der „gute Baum, der gute Früchte bringt", liefert seinen Ertrag in die vollen Körbe, der „faule Baum" wird abgehauen. — Das fünfte und letzte Bild knüpft an den Spruch an: „Eure Lenden sollen gegürtet sein, und die Lichter brennen, und ihr sollt Leuten gleichen, welche ihren Herrn erwarten . . . . . Selig diese Knechte, die der Herr, wenn er kommt, wachend finden wird." An die Wächter, die mit Waffen und brennenden Fackeln gerüstet stehen, schließt sich, durch einen gemalten Pfeiler getrennt, die Gestalt eines Engels an; eine Türe öffnet sich hinter ihm, die er zu betreten einlädt: es ist die „enge Pforte, die zum Leben führt". — Die vier Pilasterfüllungen, welche die geschilderten Bildflächen von einander trennen, nehmen auf das Gleichnis vom vierfachen Ackerlande Bezug, auf das der Same des Wortes fiel; darüber die vier Köpfe erinnern an die vier Personen der Evangeliengeschichte, die Steinhausen auch einmal in anderer Ausführung als die „vier protestantischen Heiligen" gemalt hat, den Zachäus, die Sünderin (Luk. 7), das kananäische Weib und den sogenannten „guten Schächer". Unter den auf solche Weise eingeteilten fünf Hauptbildern läuft ein gemalter Sockelstreifen entlang, darauf in der Mitte das Schiff der Jünger, von Sturm und Wellen bedroht, den Kampf des Lebens andeutend, auf den die oberen Szenen lehrend vorbereiten, und in den langgezogenen Seitenteilen rechts und links die zwei Parabeln vom verlorenen Sohn und vom barmherzigen Samariter. Eine jede von den beiden letzten vereinigt mit einer Freiheit, die sich zuweilen auch die alten Meister nahmen, drei ideell zusammengehörige, aber zeitlich auf einander folgende Szenen der Erzählung. Mit diesen beiden letzten Gleichnissen sind die grundlegenden Vorstellungen von der göttlichen Liebe und der menschlichen Nächstenliebe dem Ganzen gewissermaßen als Unterbau gegeben.

Wir haben damit in aller Kürze den Gedankengang des Künstlers wiederzugeben versucht. Aber sonderbar: haben nicht unsere eigenen Worte im Eingang dieser Betrachtung die Erwartung regegemacht, daß hier nichts von jener Tendenzmalerei zu finden sei, die dem heutigen Geschlecht, das von der Kunst Erscheinung, Wirklichkeit, und nicht nur Unterhaltung oder Belehrung verlangt, mit Recht als etwas überlebtes gilt? Und setzen wir uns nicht mit uns selbst in Widerspruch, wenn wir Steinhausens Wandgemälde, in denen doch auch, wie sich nun zeigt, ein lehrhaftes Gedankenziel verfolgt ist, scheinbar für etwas anderes, Besseres ausgeben? Keineswegs. Wir sind nicht inkonsequent. Allerdings hat im gegebenen Falle die künstlerische Darstellung alle die erzählenden, parabolischen oder allegorischen Elemente in sich aufgenommen, welche die literarische Unterlage an die Hand gab. Aber es handelt sich für sie doch nicht, und das ist der Unterschied, auf den es ankommt, um die bloße bildliche Verdeutlichung irgend eines vorgeschriebenen Gedankeninhalts, sondern so, wie sie da stehen, sind diese Bilder ohne allen Zwang aus einer Gestaltenwelt hervorgegangen, die längst in unserem Künstler als sein eigener innerer Besitz vorhanden war und die sich denen, die ihn kannten, längst in einer kaum noch zu zählenden Menge von Schöpfungen der Wand- und Tafelmalerei und der graphischen Darstellung kundgegeben hatte, ehe sie sich hier mit einem neuen, nennen wir ihn nur immerhin didaktischen Stoff verband. So haben diese Kompositionen doch nichts gemein mit jenen willkürlich erfundenen, reflektierten Bilderfolgen, die man wohl früher als Inbegriff aller großen Kunst ansah, die wir aber nicht nur als unmodern, sondern auch als unkünstlerisch überhaupt ablehnen müssen. Sie sind vielmehr ganz einfach, was jedes echte Werk der Kunst ist, Selbstdarstellung einer Persönlichkeit.

Allerdings will diese Persönlichkeit, und das ist ihr gutes Recht, in ihrer besonderen geistigen Natur verstanden sein. Man pflegt an Menschen, die ein geistiges Innenleben führen, die Spuren dieses Lebens in gewissen physiognomischen Merkmalen, im Blick, in den Gesichtszügen ausgeprägt, zu finden. So empfängt auch jedes Kunstgebilde von der geistigen Persönlichkeit seines Urhebers, sozusagen seine besondere geistige Physiognomie. Natürlich mit Unterschied. Es gibt Kunstwerke, die in der Beziehung wenig oder nichts zu bieten haben, und es gibt andere, die „hell geprägt auf hoher Stirne" dies edelste Menschheitszeichen an sich tragen. Jene lassen dem Beschauenden eine gewisse Leere des Empfindens, den unvermeidlichen Eindruck eines Haftens am Vergänglichen zurück und keine noch so vollendete Form vermag darüber hinwegzutäuschen. Diese, selbst wenn sie mit den

W. STEINHAUSEN STUDIE ZUM KOPF DES VERWUNDETEN IM SAMARITERBILD

äußeren Mitteln der Darstellung zu kämpfen haben, zeugen doch immer, ob auch in zeitlich gebundener Form, von einem inneren Gerichtetsein auf bestimmte Ewigkeitswerte hin, ohne die kein wahres Geistesleben und auch keine wahre Kunst zu denken ist. Keine Frage, daß eine solche Art von geistiger Grundlage unschätzbare Bedeutung für das künstlerische Gestaltungsvermögen hat, ja, daß sie unentbehrlich ist, wo es sich um den künstlerischen Ausdruck höchster idealer Lebensansichten handelt, wie im gegebenen Falle. Gerade ein solcher Gegenstand, wie der hier vorhandene, ist auf andere Weise nicht zu erschöpfen, ist es doch im Grunde genommen nichts anderes und nichts geringeres, als eine Weltanschauung, zu deren Träger das Kunstwerk hier geworden ist und die es zum Bewußtsein bringen will im Lichte einer ewigen Harmonie und Schönheit, auf die es über sich hinausweist.

Freilich, ein Wagnis eigener Art. Weltanschauung, was will das der gegenwärtigen Zeit bedeuten? Wie viele Menschen, wenn es einmal erlaubt ist, diese Frage aufzuwerfen, gibt es eigentlich, die nach einer Weltanschauung Verlangen tragen, und wie viele oder wie wenige unter diesen mögen es wiederum sein, die die besondere Anschauungsform von weltlichen und überweltlichen Dingen teilen, der unser Künstler Sprache verliehen hat? Müssen wir uns nicht gestehen, daß unsere Zeit im großen und ganzen nichts weniger als empfänglich ist für eine „professio fidei“ in Bildern, wie sie hier vor Augen steht, ja daß überhaupt ein solcher metaphysischer Vorwurf heute am wenigsten darauf rechnen kann, das für sich zu erlangen, was er seiner Natur nach vor allen anderen Dingen in Anspruch nehmen müßte, nämlich den Vorzug, gemeinverständlich zu sein? Oder ist es nicht eine Tatsache, daß gerade an der ersten Vorbedingung dazu heute mehr denn je fehlt, nämlich am Vorhandensein einer allen gemeinsamen, großen und erhabenen Gedankenwelt, auf die dem Künstler freistünde, zu jeder Zeit und an jedem Orte mit seinen eigenen Eingebungen Bezug zu nehmen?

Es ist gewiß nicht zuviel gesagt, wenn wir behaupten: ein Künstler, der heute in einer solchen Gedankenwelt lebt, und der nicht anders kann, als in der Form einer so gehobenen und veredelten Geistigkeit die schaffenden Kräfte seines Innern offenbaren, der wird nicht nur damit rechnen müssen, daß ihm nicht viele Folge leisten, er wird auch darauf gefaßt sein müssen, allein zu bleiben.

W. STEINHAUSEN STUDIE ZUR HAND DES PREDIGENDEN CHRISTUS

Das scheint ein hartes Wort. Und doch, wenn es, um Künstler zu sein, vor allen Dingen, wie schon angedeutet, darauf ankommt, eine Persönlichkeit zu sein, so haben diese einsamen Naturen einen unverkennbaren Vorsprung vor allen jenen anderen voraus, die auf den breiten und von vielen betretenen Straßen gerade diesen Vorzug der eigenen bewußten Individualität am ehesten zu verlieren pflegen. Und ebenso die Forderung, die wir weiterhin als eine der vornehmsten an den bildenden Künstler stellen müssen, daß er ein Kind seiner Zeit sein und mit ihrer geistigen Entfaltung Schritt halten solle, sehen wir bei diesen Einsamen meist in nicht geringerem, wo nicht in höherem Grade als bei den geselligen Talenten erfüllt. Auch dieser Moment darf in einem künstlerischen Charakterbilde Steinhausens als einer seiner entscheidenden Züge nicht übersehen werden. So hoch die ewige Heimat seiner Gefühlswelt über dem Diesseits liegt, in einer Welt, der andere Daseinsformen als der unseren vorbehalten sind, so nahe steht er doch dem wirklichen und dem gegenwärtigen Leben in allen Grundzügen seines künstlerischen Empfindens. Davon noch einige Worte.

Es ist bekannt, welch hervorragenden Anteil an der künstlerischen Betätigung der neuesten Zeit die landschaftliche Darstellung gewonnen hat. Nicht mit Unrecht weist man auf dieses besondere Fach als auf den eigentlichen Ruhmestitel der modernen Kunst hin, als die entscheidende Errungenschaft jenes neunzehnten Jahrhunderts, dessen künstlerische Bilanz man jetzt desto ernstlicher zu ziehen beginnt, je mehr sie sich dem geistigen Auge aus einem gewissen zeitlichen Abstande zu zeigen anfängt. An diesem Triumph der Landschaft in der modernen Kunst der Malerei haben technische Fortschritte mitgewirkt: die Differenzierung des farbigen Sehens, die wir alle, bewußt oder unbewußt, mitgemacht haben, fand hier ihr zunächst gelegenes Uebungsfeld. Aber es traten noch andere, ethische Ursachen hinzu. Die realistische Epoche, die unsere jüngere Vergangenheit ausfüllt, hat dadurch, daß sie das künstlerische Vornehmen, nicht anders, als auch in allen wissenschaftlichen Betrieben geschah, auf die Grundsätze einer exakten Beobachtung und Erfahrung, eines vorbehaltlosen Kultes der Wirklichkeit zurückführte, mit so manchen Gedankenwerten aufgeräumt, die einer früheren Zeit von der Vorstellung des spezifisch künstlerischen Schaffens unzertrennlich schienen, aber sie hat es doch nicht vermocht, jenem Reiche der Ideen, dessen Ende ihre überzeugtesten Wortführer schon gekommen glaubten, die neue Selbstherrlichkeit einer reinen, von gedanklichen Motiven unberührten Naturanschauung so ohne weiteres zu substituieren. Der dichterische Trieb, der einem jeden künstlerischen Genius in die Wiege gelegt ist, ließ sich nicht ausschalten. Er blieb dem Menschen auch jetzt zur Seite auf seinen Streifzügen in jene neuen und noch niemals vorher angebauten Bereiche der künstlerischen Erkenntnis, die er sich öffnete. Und so trat ihm die Poesie aus dem verborgenen Leben und Weben der Natur aufs neue entgegen. Hier klangen ihm in den wechselnden Stimmungen des Lichtes und der Atmosphäre die Stimmungen des eigenen Seelenlebens wieder, aufs neue traten ihm aus dem Wirken der unabänderlichen kosmischen Gewalten, die ihn in seinem Verhältnis zur Natur bald feindlich bedrohen, bald freundlich, nährend und schützend umgeben, die uralten ewigen Rätsel alles Seienden, der Welt und des eigenen Daseins ent-

gegen, und er durfte es wagen, ihre Lösung zu versuchen, je nachdem aus ihnen dem Fragen und Hoffen der eigenen Brust Verneinung oder Bejahung zu antworten schien. Ja noch mehr, hier fand sich selbst in der Zerstreuung der so vielfach unter sich gespaltenen modernen Welt- und Lebensansichten eine letzte Freistatt eines allen gemeinsamen menschlichen Empfindens, ein geschlossener Umkreis der geistigen Mitteilung und Verständigung, in dem auch das, was sonst getrennt schien, sich zusammenfand.

Steinhausen hat, indem er die *Landschaft* zum Stimmungsträger, zum redenden Organ des religiös-christlichen Gedankeninhaltes seiner Wandbilder erhob, dieses Mittel nicht benutzt, um seine besondere Denkweise unvermerkt einem neutralen Gegenstande unterzuschieben. Die innere Wahrhaftigkeit, die auch ein Grundzug seines künstlerischen Charakters ist, schließt jeden Gedanken daran völlig aus. Wohl aber war für ihn die landschaftliche Darstellung die natürlich gegebene Ausdrucksweise seines auch auf die feinsten Seelenstimmungen reagierenden Künstlertemperaments; er ist eben der geborene Landschafter modernen Stils von Hause aus. Aus dieser Naturbestimmtheit des Künstlers selbst sind auch seine Frankfurter Wandbilder hervorgegangen. Wer die Meisterwerke Steinhausenscher Landschaftsmalerei gesehen hat, die in einheimischem Frankfurter Besitz zu finden sind, die entzückende Unbefangenheit der Beobachtung, die Lebhaftigkeit der Intuition, die Stärke und Reinheit ihres farbigen Tons und, alles in allem, die so entschieden ausgeprägte Originalität der Anschauung, die sie enthalten, der hat den Schlüssel zum künstlerischen Verständnis der Wandbilder in seiner Hand, wenn er dieselben Eigenschaften auch hier auf sich wirken läßt. Die schlichte, ernste Predigt, die diese Bilder vor Augen stellen, ist wohl zunächst ihrem allgemeinen Inhalte nach an die Aktion und die Bedeutung der innerhalb ihres Rahmens handelnden Personen ge-

W. STEINHAUSEN — OREST — DIE ARGONAUTEN — IPHIGENIE

Wandgemälde in der Aula des Kaiser Friedrich-Gymnasiums in Frankfurt a. M.

bunden, aber sie bekommt einen besonderen, nur ihr eigenen Nachdruck in der feierlichen Naturpoesie, von der sie beseelt ist. Der in sinnvollem Spiele durchgeführte Wechsel der Tageszeiten von Morgen, Mittag und Abend in den Sockelstreifen, der klare, erfrischende Lufthauch, der über dem Bilde des fruchtbringenden Baumes, die düstere Stimmung, die über den Bildern der sorgenden, kämpfenden, arbeitenden Menschheit liegt, das heimatliche Tal mit seinen blühenden Wiesen, seinen Wäldern und seinen Bergen im Sonnenschein, das in der Mitte die Gestalt des lehrenden Christus als des lebendig gegenwärtigen und fortwirkenden Herrn und Meisters aufnimmt: all diese Eingebungen enthalten nicht beliebig ersonnene Orts- und Zeitbestimmungen, sie wollen mit empfunden sein als eine persönliche Aussage des Künstlers, die für ihn von dem Gegenstande untrennbar ist und die sein tiefstes, innerstes Gefühl enthüllt.

Daneben sind die figürlichen Bestandteile der Komposition an Zahl mit Absicht auf das notwendigste beschränkt, es herrscht auch in der Raumverteilung und in der formalen Durchbildung der körperlichen Erscheinungen eine bewußte Selbstbescheidung. Steinhausens Ansichten decken sich nicht in allen diesen Punkten mit denen der Mehrheit, und selbst von alters her erprobten Grundsätzen der Flächenkunst gegenüber vertritt er einen abweichenden, man darf wohl sagen radikalen Standpunkt. Unsere Betrachtung, die nur das innere Wesen des Künstlers erschließen will, darf an diesen prinzipiellen Fragen vorübergehen, ohne sie näher zu berühren. Genug, daß Steinhausens Kunst auch nach dieser Seite hin ein wahrheitsgetreues Spiegelbild seiner individuellen inneren Anlage ist, die ihre Schöpfung im Vertrauen auf ihr eigenes künstlerisches Taktgefühl ohne handwerklichen Zwang als eine Art Naturkind werden lassen will.

Darf man es wagen, diese so bestimmt und eigenartig zugeschnittene Kunstweise einem größeren Ganzen einzuordnen, auf das sie mit den geschilderten charakteristischen Zügen hinweist? Wenn man uns fragte, welcher Gruppe neuerer Meister wir Steinhausen am nächsten verwandt ansehen, so würden wir nicht zögern, ihn einen *Romantiker* zu nennen. Auch in diesem Betracht, wie in dem Zuge zur landschaftlichen Darstellung kommt ohne Zweifel die herrschende Zeitrichtung seiner Kunst — nicht sie der Zeit — entgegen.

Wir wollen uns nicht verhehlen, daß in dem zuletzt vergangenen Jahrzehnt in der Gesamtheit unserer künstlerischen Produktion eine bedeutende Wandlung vor sich gegangen ist. Die lebende Kunst gehört nicht mehr ganz der realistischen Grundanschauung an, in der wir selbst mit aufgewachsen sind. Die große Mission, die dem Realismus unserer Tage anvertraut war, Kunst und Künstler von den phantastischen Willküreingebungen der in ihr Extrem entwickelten Romantik zum einfach Wahrhaftigen zurückzuführen, ist erfüllt, und er selbst hat — man muß es, wenn man gerecht sein will, gestehen — der Versuchung, in sein Extrem auszuarten, nicht immer und nicht überall widerstanden. Ist es zu verwundern, daß sich das Streben der Gegenwart einem neuen Idealismus zuwendet, wenn auch nicht demjenigen, dessen Bahn man erst vor wenigen Jahrzehnten verlassen hat? Wir halten es zwar nicht für möglich, daß der künstlerische Bildungsertrag der großen

W. STEINHAUSEN ZEICHNUNG ZUM OREST

Karton zu dem Wandgemälde in der Aula des Kaiser Friedrich-Gymnasiums in Frankfurt a. M.

W. STEINHAUSEN
PHILOSOPHEN UND DICHTER

realistischen Epoche, die hinter uns liegt, jemals vergessen oder als wertlos gewordenes Gut beiseite gelegt werden könnte. Dafür ist er uns allen allzutief in Fleisch und Blut übergegangen. Aber wir müssen und können zugeben, daß sich die allgemeine Entwicklung in den bildenden Künsten von ihm hinweggewandt hat, und daß sie nun immer weiter von der objektiven äußeren Erkenntnis, die er suchte, zu einer subjektiv gefärbten inneren Anschauung, „von der Gegenständlichkeit der Dinge auf die Zuständlichkeit der Seele“ hindrängt, daß die künstlerische Sprache der Gegenwart für diese neue seelische Interpretation der Erscheinungswelt nach neuen Ausdrucksformen ringt.

Steinhausen hat diese Evolution nicht mitgemacht. Er ist immer ein und derselbe gewesen. Wohl hat den Romantiker in ihm der Realismus in die Schule genommen, aber seine ursprüngliche, idealistische Sinnesrichtung wurde davon wenig alteriert. Er ließ sich auch nicht irre machen dadurch, daß man ihn nicht immer und nicht überall verstand. Heute, da wir in die geschilderte neue Phase unserer künstlerischen Gesamtentwicklung eingetreten sind, ist unversehens der Einklang hergestellt zwischen seiner inneren Welt und der der anderen. Was diese suchen, hat er lange gefunden und nun wächst die Aussaat seiner Kunst, nachdem sie überwintert hat, einem neuen Frühling entgegen. Die Zeit und die Menschen sind Steinhausen gewissermaßen nachgekommen; es ist ihm gegangen, wie seinem Freunde und langjährigen Hausnachbarn Hans Thoma und noch einigen anderen in Frankfurt und in München, die das auch an sich erlebt haben. Von Steinhausen möchte man sogar behaupten, daß die Gegenwart ihn nicht nur eingeholt hat, sondern daß sie es erst gewesen ist, die alle in ihm vorhandenen Kräfte freigemacht hat, indem sie ihn nach entsagungsvollen Jahren mit neuer Lebensfreude und mit neuem Vertrauen zu sich selbst erfüllte. Das wird uns, irren wir nicht, in Frankfurt auch der bald bevorstehende Abschluß des Werkes bestätigen, dessen größten Teil wir den Lesern dieser Zeitschrift hier im Bilde vorführen durften.

* * *

Die vorstehenden Zeilen sind im Sommer des vergangenen Jahres geschrieben worden. Unvorhergesehene Umstände haben ihre Veröffentlichung in dieser Zeitschrift bis heute hintangehalten. Inzwischen ist Steinhausens Werk um ein Bedeutendes fortgeschritten. Schon ist auch die eine der Schmalwände des Saales vollendet, die in Gestalt eines Frieses über einer gemalten weißen Marmorfläche drei Gegenstände der antiken Götter- und Heldensage, Orestes, die Argonauten und Iphigenie darstellt; der Abschluß des ganzen Zyklus steht nahe bevor, und unsere Abbildungen konnten somit nicht nur um die Reproduktionen der drei erwähnten mythologischen Szenen, sondern auch um eine Wiedergabe des für die dritte und letzte Wandfläche bestimmten Kartons „Philosophen und Dichter“ vermehrt werden. Auf der einen Seite der Mythus, welcher die religiöse wie die geschichtliche Ueberlieferung des hellenischen Volkes beseelt, seine Geistestaten auf der anderen Seite, und diese letzten vergegenwärtigt in den Gestalten der Größten unter den Großen, ohne deren grundlegende Schöpfungen in allen Gebieten des Denkens und des Dichtens unser eigenes geistiges Leben undenkbar wäre, das ist der Inhalt der zweiten Gedankenreihe, in welcher der Künstler die antike Welt der christlichen gegenüberstellt. Er hat dabei die Antike so aufgefaßt, daß sie sich als eine Verheißung dessen darstellt, was die christliche Aera zur Erfüllung gebracht hat, und darnach ist in diesen späteren Bildern auch der Einsatz der farbigen Wirkung bestimmt. Gegenüber der warmen Lichtfülle, zu der sich das Ganze in dem Christusbilde steigerte, ist hier der Ton zurückgehalten, feierlich, aber gedämpft und kühl wie das Wehen der Morgenstunde, die den nahen Tag verkündet, das Bild eines ahnungsvollen Traumes, der einem schöneren Erwachen vorhergeht.

Es ist das erste Mal gewesen, daß Steinhausen sich einem Thema aus dem antiken klassischen Kunstgebiet gegenübergestellt sah, und man durfte gespannt sein, wie er zu demselben Stellung nehmen werde. Seine natürliche Gabe, Seele zu werden in seinem Gegenstande, die beste, die es gibt und die Gabe zugleich, die das eigentliche Geheimnis seiner Kunst enthält, hat auch hier das rechte Wort von selbst gefunden. Die Frage zwischen antikem und christlichem Ideal ist mit den Gegensätzen, die sie in sich trägt, aufgehoben und was vor Augen steht ist nur die Tatsache der Vereinigung beider in der Harmonie eines zielbewußten künstlerischen Willens. So schließen sich Anfang und Ende des Werkes zusammen als ein erneutes und einheitliches Selbstzeugnis der unabhängigen, wahrhaftigen und reinen Künstlerpersönlichkeit, die dem deutschen Volke in Wilhelm Steinhausen geschenkt ist.

GESAMTANSICHT DES TREPPENHAUSES IM ALBERTINUM ZU DRESDEN
Aus dem H. Prell-Werk, Verlag von G. Eggers, Berlin

DAS NEUE TREPPENHAUS IM ALBERTINUM ZU DRESDEN

Von JOHANNES KLEINPAUL-Dresden

Just genau eine halbe Woche nach seinem fünfzigsten Geburtstage hat Professor Hermann Prell, seit 1891 Leiter eines Meisterateliers für Geschichtsmalerei an der Dresdener Königl. Akademie der bildenden Künste, am 2. Mai das von ihm binnen der letzten sechs Jahre in allen Teilen neu ausgebaute und mit Malerei und Bildhauerkunstwerken geschmückte Treppenhaus der Kgl. Skulpturensammlung auf der Brühlschen Terrasse der Oeffentlichkeit übergeben. Dadurch ist nun endlich dieses ganze Bauwerk selber fertiggestellt, das an Stelle des einstigen Altdresdener Zeughauses errichtet, in der Zwischenzeit freilich bereits wieder für seine Bestimmung zu klein wurde; die sehenswerte Abteilung moderner französischer Plastiken, in der sich viele Werke von ganz außergewöhnlich großen Ausmessungen, wie z. B. Bartholomées Monument aux Morts, befinden, mußte deshalb in ein anderes Haus, das ehemalige Coselpalais, verlegt werden. Ursprünglich sollte das Treppenhaus des Albertinums nur mit Malereien ausgeschmückt, sonst aber so, wie es war, belassen werden. Hermann Prell, der aus dem dieserhalb veranstalteten Wettbewerbe als Sieger hervorging, wußte aber das Kgl. Ministerium zu überzeugen, daß auf solche Art nicht viel zu erreichen sei, und so ward eine durchgreifende Umgestaltung beschlossen und deren Durchführung ihm schließlich ganz allein übertragen. Hermann Prell, der sich schon vorher an vielen Orten und unter den verschiedenartigsten Verhältnissen einen Platz unter den bedeutendsten deutschen Raumkünstlern der Gegenwart erworben hatte, kam dadurch zum ersten Male in die schon längst ersehnte Lage, einmal ganz aus dem Neuen und ganz aus dem Vollen heraus zu schaffen und alle Erfahrungen bei dieser neuen Anlage nutzen zu können, alle die Pläne und Ideen dabei zu verwirklichen, die ihn bis dato erfüllt hatten, ohne doch noch jemals zu ihn ganz befriedigenden Lösungen zu führen. Denn zuerst im Berliner Architektenhause und zuletzt im Palazzo Caffarelli der deutschen Gesandtschaft zu Rom, dazwischen in den Rathäusern zu Worms und Hildesheim,

HERMANN PRELL MOSAIK. LOGGIA DES ALBERTINUMS ZU DRESDEN

wo er die Festsäle, im Museum zu Breslau, wo er ebenfalls das Treppenhaus mit Fresken zu schmücken hatte, mußte er seinen freien Künstlersinn immer wieder vor gegebenen Verhältnissen beugen, seine Malkunst schon vorher unerbittlich fest geformten architektonischen Vorbedingungen anpassen und unterordnen; und wo es gar an Architektur ganz fehlte, wie im Palazzo Caffarelli, mußte er passende architektonische Umrahmungen um seine Wandbilder selber erst noch — malen! Hier in Dresden aber konnte er selber bauen, zugleich den plastischen Ausschmuck, den die besondere Bestimmung des Albertinums forderte, selber beschaffen und überhaupt unter den denkbar freiesten, günstigsten, weil von ihm selber vorbedachten, von ihm selber erst vorgeschaffenen Verhältnissen eine kraftvolle Planung einer großzügigen monumentalen Phantasieschöpfung durchführen. Hier war es auch das erste Mal, daß er allenthalben über echtes Material bester Art verfügte, und so zog er denn alle Schaffensmöglichkeiten der drei Schwesterkünste, unter denen er keine in einer Aschenbrödelrolle (wie sonst anderswo so oft) wissen wollte, zu dem großen Gesamtkunstwerke, das er vorhatte, zusammen. Außer dem eigentlichen Treppenhause hatte er noch der dahinter liegenden Loggia des oberen Stockwerkes, durch die es in die eigentlichen Sammlungsräume hineingeht, eine neue Form zu geben. Er wählte dafür ein kraftvoll gestaltetes Tonnengewölbe mit eingeschnittenen Oberlichtfenstern, durch die das blaue Himmelslicht in feinsinnig gewählter Abtönung einfällt. Indem er im allgemeinen die Decke der Loggia gegen die des Treppenhauses senkte, erzielte er zugleich für dieses eine um so freiere, lichtere Wirkung. An den Wänden der Loggia, vor deren Mitte (in einer mit kunstvoll getriebenen Goldblechen ausgelegten Nische) die die Treppe Heraufkommenden eine riesige Pallas Athene bewillkommnet, brachte er zugleich die antike Marmorrelieftechnik mittels eines auch erst von ihm selber entdeckten Verfahrens zu Ehren. Die von ihm in lichtem Sandstein geschaffene Architektur der Treppenhalle selbst aber ist der Art, daß die kraftvoll emporstrebenden Säulen und Pilaster von solider Formung, von wahrhaft lapidar großzügiger Einfachheit, allein den ganzen Bau tragen. Die Wände blieben von allem Drucke entlastet. Dadurch schuf er sich freie Möglichkeiten für ein weiteres Vorgehen nach folgenden, für seine ganze raumkünstlerische Anschauung kennzeichnenden, in einem schaffensreichen Leben gesammelten und für richtig und gut erkannten Fundamentalsätzen: Wenn sich die Erhaltung der Wandflächen in ihrer bisherigen Form tektonisch gebietet, wie in der Zeit des romanischen Stils und in der Frühzeit der Gotik, so ist die Flächendekoration gerechtfertigt und notwendig. Dient aber die Wandfläche, wie jetzt im Treppen-

HERMANN PRELL WAND DER APHRODITE IM ALBERTINUM ZU DRESDEN

hause des Dresdener Albertinums, nur zur Ausfüllung einer Architektur von Säulen, Pilastern und Gebälk, die den Bau auch ohne Mitbenutzung der Wand tragen würden, — wie in der ganzen Renaissancezeit — so darf die Malerei ihr volles Recht in Anspruch nehmen, indem sie den scheinbaren, idealen Raum hinter der Mauer schafft und diesen zu einer ganzen Welt erweitert. Nach diesen Erfahrungssätzen, die freilich von den raumkünstlerischen Anschauungen seines einstigen Mitschülers in Gussows Atelier: Max Klinger, grundsätzlich abweichen, hat er also in dem Treppenhause des Albertinums gewaltet. Seine Architektur erscheint als eine monumentale Arkade, durch die wir ringsumher in freie Gegenden hinausschauen, wie durch weite Fenster. Wir sehen dahinter Welt- und Menschengeschicke gleichwie in einem Spiegel. Und Welt- und Menschengeschicke, Künstlergeschick im besonderen, entschloß er sich denn auch, unter billiger Bezugnahme auf die Bestimmung des Albertinums als einer Sammlung auserlesener Bildhauerkunstwerke aller Zeiten und Kulturvölker, in seinen Fresken und in einem riesigen Deckengemälde zu schildern. Hermann Prell sieht — als ein Künstler auch mit Recht — in den Werken der Künstler die edelsten Erzeugnisse menschlichen Vollbringens. Er weiß aber auch, wie schwer es da mit Stoff und Inhalt zu ringen gilt, und er fragt weiter: was beseelt den Künstler dazu: Liebe, was sucht der Künstler zu verherrlichen: die Schönheit, wie sie seinem entzückten Auge die herrliche Gotteswelt ringsumher bietet. Mit diesen drei Begriffen unseres Ringens, um aus niederem Erdendasein zur Gottähnlichkeit aufzustreben, der Liebe und der Schönheitssehnsucht, fand er die drei Grundmotive für seine Arbeit zur Ausschmückung dieses großen Vorhofs zu einem Heiligtume der Kunst gegeben. In dem großen Deckenbilde schildert er nun im einzelnen zuerst den wilden Ansturm der Titanen gegen die Götterhöhe des Olymps, an der Wand des Schicksals dann weiter auf zwei großen Flächen die Mächte und die Furchtbarkeit des Schicksals. Wir sehen zwei beflügelte Jünglinge den greisen Kronos, den Führer jener Titanen, an eine Felsenklippe festschmieden, sehen, wie die Parzen auf luftiger Höhe den Schicksalsfaden spinnen und durchschneiden. Davor erblickt man eine ebenfalls von Prell selbst geschaffene Marmorplastik des Prometheus, der den Menschen das erste Lichtfünkchen wohltuenden, nützlichen Herdfeuers und aufflammender Erkenntnis brachte und dafür das Schicksal des Kronos teilen mußte, über dem schmerzerfüllten Haupte seiner Mutter

H. PRELL — DIE PARZEN

Fresko im Albertinum zu Dresden

Gäa. Liebe und Schicksalsmacht sind in dieser Gruppe meisterlich vereinigt. Auf der gegenüberliegenden Wand der Schönheit aber sehen wir Zeus als Stier, durch ums Gehörn geschlungene Rosengewinde hochzeitlich geschmückt, die schöne Helena durchs schäumende blaue Griechenmeer davontragen, in dessen lichten Fluten weiter draußen Tritonenvölker sich brünstig tummeln. Auf dem andern Bilde erblicken wir das Gestade von Kreta, dem das wunderliche Paar naht. Hier treten eben die drei Grazien aus immergrünen Hainen ans Ufer heraus; der Liebe, damit sie eine Schönheitsform annehme, gesellt sich die Anmut. Vor der Wand steht im Mittelfelde abermals eine von dem Meister geschaffene große Marmorplastik: Venus, das Urbild antiker Frauenschönheit, wie sie eben aus dem Meer herauftaucht. Wir erkennen also, daß die Liebe zu seiner Kunst und zu dieser großen Dresdener Arbeit dem Künstler sogar Hammer und Meißel in die Hand gedrückt hat, obwohl er vordem der Bildnerei ganz fern stand, und seiner impulsiven Begeisterung sind gleich die ersten plastischen Proben mustergültig gelungen. Indem sie vor die ideale Welt seiner Gemälde frei heraustreten, vermitteln sie zugleich feinsinnig den Uebergang dahin aus der realen Wirklichkeit, in der wir, die wir das Treppenhaus heraufkommen, uns befinden. Das Dresdner Albertinum, damit das ganze an Kunstdenkmälern aller Zeiten schon so reiche Dresden überhaupt, hat auf solche Art ein geschlossenes Gesamtkunstwerk größten Stils erhalten, dem hier und in ganz Deutschland kaum schon ein gleiches an die Seite gestellt werden kann. Mit Recht sieht der jetzt fünfzigjährige Meister in dieser hochbedeutsamen Schöpfung seines schon so erfolgreichen, hoch idealen Wirkens Krönung.

Man lobt den Künstler dann erst recht, wenn man über sein Werk sein Lob vergißt.
Lessing

ZUM GEDÄCHTNIS FRIEDRICH PRELLERS D. ÄLTEREN

Geboren am 25. April 1804

Die folgenden Briefstellen sind dem soeben bei Herm. Böhlau in Weimar erschienenen Bändchen „Künstlerisches aus Briefen Friedrich Prellers des Aelteren, herausgegeben von Walther Witting“ entnommen. Sie geben ein deutliches Bild der künstlerischen Anschauungen Prellers und wir hoffen des-

H. PRELL — TARTAROS
Fresko im Albertinum zu Dresden

Bronzerelief im Albertinum zu Dresden

HERMANN PRELL
PERSEUS UND MEDUSA

halb, durch ihre Wiedergabe am besten das Andenken des Künstlers zu ehren.

* * *

Weimar, (den 4. April 1853) im St.

. . . . . Darin liegt der eigentliche Segen, daß man der Menschheit Empfänglichkeit für Höheres und Höchstes durch die Künste verschafft, und das kann man überall, wo man auch vom Schicksal hingeschleudert wird. Ich sage ohne Scheu, ich habe den größten Teil an dem jetzt in Weimar verbreiteten Kunstinteresse, und zwar nicht durch meine Arbeiten allein, sondern dadurch, daß ich nie eine Gelegenheit mir entgehen lasse, durch Wort oder Erklärung das eine oder andere zur Klarheit zu bringen. Unsere Aufgabe ist, der höchsten Bildung näher zu kommen und für andere zu tun, was wir können.

* * *

Weimar, (den 24. Mai 1853) im St.

. . . . . So lange wir die Künste und ihr Urwesen nicht als Eines sehen, sondern sie getrennt und als besondere Dinge betrachten, so lange sie nicht mit uns aufwachsen und Seelenbedürfnis werden, so lange werden sie Treibhauspflanzen bleiben, die jedes Lüftchen ins Grab bringt. Die großen Kunstepochen der Griechen und des Mittelalters sind hinreichende Beweise dafür. Noch frühere haben dasselbe Resultat gegeben. Vielleicht gehören wir zu den Vorkämpfern einer großen Zeit, wenn die Zeit und Politik nicht die Henkersknechte werden; das soll aber keinen zurückhalten, den Platz wacker zu verteidigen, auf den ihn das Schicksal gestellt.

* * *

Weimar, (den 15. Nov. 1856). Jägerhaus.

. . . . . Der Stil steht dem Naturalismus gegenüber und ist, wenn dieser eine treue Nachbildung der in der Natur vorkommenden Gegenstände bedeutet, eigentlich der feinste Extrakt derselben. Der Naturalismus verschmäht nicht Zufälligkeiten und Unwesentliches in der Natur, ja, es ist ihm oft selber erwünscht: der Stil schließt beides aus, er entsteht erst, wenn das reinste Wesen durch nichts getrübt wird und im höchsten Grade normal ist.

* * *

Weimar (ohne Datum) **) 57. im St.

Wissen und Empfinden müssen vollkommen in Klarheit sein, wenn damit etwas hervorgebracht werden soll, was bedeutend genannt werden darf. Dies ist im eigentlichen Sinne die Kunst. Noch gibt es eine andere; diese dient mehr zur Unterhaltung und wohl auch als Mode oder Luxusartikel. Von dieser rede ich nicht gern. Streng genommen verdient diese Abteilung nicht den Namen Kunst, sie ist mehr ein elegantes geistiges Handwerk, was für gewisse Zwecke wohl ausreicht.

* * *

Weimar, (den 1. Juli 1855) im St.

Die meisten Menschen wollen etwas sein, aber sie wollen es nicht erst werden. Das Werden scheint ihnen eine zu große Unvollkommenheit. Diese Erkenntnis menschlicher Schwäche erlangt niemand leichter, als gerade die Künstler, die ihr Leben lang das Unglück haben, allerlei Menschen bei sich zu sehen. Tausende fühlen sich berufen, uns etwas Erfreuliches zu sagen, mit ihrem Wissen zu

H. PRELL — PROMETHEUS

Marmorstatue im Albertinum zu Dresden

leuchten. Sie setzen eine Eitelkeit auch bei uns voraus und nun kommt die Bodenlosigkeit zur Erscheinung. Die notwendige Folge davon ist die so gewöhnliche Verachtung, die Künstler gegen das Publikum oft unpolitischer Weise zur Schau tragen; letzteres ist unnötig, aber ersteres ist ein Fazit, was nicht ausbleiben kann.

* * *

München, (den 25. Sept. 1858).

Ein Dürer, Adam Kraft und Veit Stoß waren Blüten, die die Zeit, in der sie lebten, zur schönsten Entfaltung bringen mußte. Sie standen als die Herrlichsten in einem prangenden Garten. Der Ausdruck ihrer ganzen Kunst, ist wahrhafte Ehrlichkeit und denkbarster Ernst. Einen Zug nach Gefallsucht habe ich nirgends entdecken können und darin liegt es offenbar, daß sie unserem Zeitalter durchschnittlich auch in Wahrheit nicht gefällt. Respekt muß aber jeder fühlende und tief denkende Mensch bei Betrachtung jener Werke empfinden, ja, sie beherrschen ihn in einer Weise, die oft beben macht.

* * *

Weimar, (ohne Datum), 1859.

. . . . . Die Kunst, ich meine die echte, ist kein Modeartikel und darf somit auch nicht an die Zeit denken und ihr fröhnen, in welcher sie schafft. Das Hohe und Reine wird in jeder Zeit, und sei sie im allgemeinen noch so verderbt, doch einzelne haben, die durch den Kot auf höheren Standpunkt gelangen und das Echte wenigstens ahnen. Ich verzichte für alle Zeit auf den gespickten Säckel und will nach Besserem ringen, solange mir Kräfte dafür bleiben. Herrlich strahlend stehen alle, die es vermochten, ihre Zeit und deren Forderungen von sich zu stoßen, denn die Zeit fröhnt niederen Leidenschaften in den Künsten.

. . . . . Wahrheit und Schönheit können nicht vergehen, so lange das Menschengeschlecht auf diesem Erdball wandelt. Unsere Aufgabe ist jetzt, um wahr bleiben und sein zu können, daß wir deutsch bleiben und uns nicht an das kehren, was uns von außen glänzendes entgegentritt. Deutschland hat Kräfte wie keine andere Nation und wer sehen will und Beruf zur Kunst hat, hat es auch gesehen. Aller fremde Einfluß hat die einzelnen geschwächt und ihre Produkte stehen ohne Schärfe abgerundet und geleckt als Modekram uns vor Augen. Fluch den Belgiern und Franzosen und allen, die zu dieser Fahne schwören!

* * *

AUS DEN BERLINER KUNSTSALONS

In *Ed. Schultes Kunstsalon* debütiert der *Frankfurt-Cronberger Künstlerbund* mit einer Ausstellung seiner Mitglieder, die ihn für immer der Mühe entheben dürfte, noch einmal eine Kollektion für Berlin zusammenzustellen. Man sieht mit Vergnügen eine Braun in Braun-Zeichnung von WILH. ALTHEIM, dem begabten Nachfolger Jakob Beckers, ein Bauer mit Pferden auf dem Acker, und ein kleines Stilleben von OTTILIE ROEDERSTEIN — Goldlack in einer grünlichen Kugelvase gegen einen gelbgrauen Hintergrund — ohne die an ihr gewohnten altmeisterlichen Allüren; kann auch noch einen mit dem saftigen Grün Trübners gemalten »Hohlweg« von JAKOB HAPP anerkennen; aber was RUD. GUDDEN, ROB. HOFFMANN, HEINR. WERNER und PAUL KLIMSCH an Bildern vorzuweisen haben, ist so mittelmäßig oder direkt schlecht, daß man nicht auf diesen Künstlerbund zu warten braucht, um Aehnliches zu sehen. Auch LUDWIG DETTMANN enttäuscht. Was er hier in drei großen Bildern von der Liebe berichtet, die in der »Frühlingsnacht« unter dem blühenden Kastanienbaum, am leise rauschenden Fluß erwacht, an einem schwülen Sommerabend bei aufsteigendem Mond im wogenden »Kornfeld« genießt und im Herbst bei »sinkender Sonne« an der Steinmauer eines Kirchhofs ans Abschiednehmen denkt, ist weder neu, noch tief und erhöht den Stimmungsinhalt seiner Leistungen als Landschafter nur in den Augen jener Leute, die eine Erzählung im Bilde brauchen, um einen Kunstgenuß zu haben. Diese Landschaften und eine vierte mit symbolischer Staffage »Wenn der Wind über die Stoppeln geht....« sind flott heruntergestrichen, aber malerisch erschreckend leer. Das ist um so bedauerlicher, als Dettmann vor zwei Jahren Arbeiten herausbrachte, die an eine Entwicklung nach der koloristischen Seite glauben ließen. Diese neuen Bilder haben die graudunstige Farbengebung, die der Künstler vor zehn Jahren bevorzugte. Was sie leer erscheinen läßt, ist zum Teil die Absicht auf einen ornamentalen Stil, der in der Art, wie er auftritt, nicht notwendig, sondern nur gewaltsam wirkt. FRIEDRICH FEHR hat in den letzten Jahren eine scharfe Schwenkung zu den Prinzipien der Dachauer gemacht, entschieden zum Vorteil seiner Kunst. Der Verlust an Eleganz, den diese vielleicht erlitten hat, wird vollkommen ausgeglichen durch Noblesse des Tones und schöne Fleckenwirkung seiner Bilder. Wie er Damen in Weiß, ein Kind in Grün oder Mädchen in hellen Kleidern neben fabelhafte Distelsträuche, in graugrüne Mooslandschaften oder gegen blaues Wasser stellt, das wirkt oft entzückend fein und jedenfalls viel besser als wenn er eine elegante Schöne in Graugrün in einem Innenraum vorführt, in dem eine imaginäre Sonne funkelnde Reflexe über gar zu dunkle Gegenständlichkeiten streut. Zuweilen ist Fehr nicht sicher in den Valeurs. Des öfteren drängt sich eine Farbe auf seinen Bildern nach vorn, die im Hintergrunde wirken soll. Unter solchem Mangel leidet auch sein großes Bild von der vorjährigen Sezessionsausstellung, »Die Alte«, die mit ihren drei weißen Seidenspitzen auf ein altertümliches Haus zuschreitet. Die blinkenden Fenster des Hauses sind viel zu weit vorn im Bilde. Aber wie wundervoll stehen die Lorbeerbäume gegen die Hauswand! Neben diesem Werke verdienen wohl die Bilder »Flußufer«, »Am Feldrand«, »Kind im Feld« am meisten Anerkennung. Der Belgier ALFRED HAZLEDINE ist

HERMANN PRELL — TITANENKAMPF

Deckengemälde im Treppenhaus des Albertinums zu Dresden

ein Vertreter jener impressionistischen Malerei, die mehr durch Gewaltsamkeiten in der Farbengebung als durch das feine Gefühl für den Ton und die Reize der Wirklichkeit Eindruck zu machen sucht. Man kann ihm eine gewisse Keckheit nicht absprechen, wird aber in seinen farbenreichen Schilderungen von Straßen, Häusern, Bäumen, Kanälen und belebten Märkten niemals das verträumte Brügge wiedererkennen. Außerdem ist Hazledine ein mäßiger Zeichner. In einem à la Segantini gegebenen, von einer Lampe erleuchteten Innenraum produziert er eine Bäuerin, die durch mangelhafte Zeichnung zu einer Wahnsinnigen geworden ist. CARL O'LYNCH VON TOWN hat sich von Hendrich zu der Gruppe der Mittelmeermaler bekehrt, hinterläßt aber auch mit seinen neuen Schilderungen von braunen Felsen und blauem Wasser keinen tieferen Eindruck. Die übrigen Aussteller übergeht man am besten mit Stillschweigen.

Im großen Saale der ehemaligen Musikhochschule in der Potsdamerstraße findet eben die *achtzehnte Kunstausstellung des Vereins der Künstlerinnen zu Berlin* statt. Es läßt sich leider nicht behaupten, daß der Charakter der Vorführung während der dreijährigen Pause seit der letzten Ausstellung besondere Verbesserungen erfahren hat. Die Veranstalterinnen glauben, daß das allgemeine Niveau höher geworden sei. Der Unterschied ist aber so gering, daß man ihn eigentlich nicht wahrnimmt. Man würde sich über die Zartheit gerade dieser Nuance leicht trösten, wenn man irgendwo einen künstlerischen Schwerpunkt der Ausstellung entdecken könnte. Sie ist jedoch so außerordentlich mittelmäßig, daß eine gar nicht außerordentliche englische Malerin SARAH JANNIE WRIGHT mit zwei zwischen Liebermann und Israel stehenden holländischen Interieurs, »Die Witwe« und »Netzeflickerinnen« wie eine bedeutende Erscheinung wirkt. An Originalität darf man überhaupt keine Ansprüche machen. Man kann vor den meisten Bildern nachweisen, in welchem Atelier die einzelnen Damen unterrichtet worden sind. Das Gute der Lehrer trägt häufig genug die ganze Leistung. Die zweihundertzweiundsechzig Nummern umfassende Ausstellung macht auf diese Weise einen fast kunstgewerblichen Eindruck. Die Damen malen die Wirklichkeit ab, geben aber nur in seltenen Fällen Kunst. Die Ausnahmen aus diesem allgemeinen Urteil sind bald aufgezählt. DORA HITZ hat eine junge, blonde Dame in grauvioletter, heller Toilette gegen einen lichtgrünen Hintergrund in kleinem Format mit feinem Geschmack porträtiert. Von SIENTJE MESDAG VAN HOUTEN sieht man ein kraftvoll gemaltes, tieftoniges Stilleben von japanischen Gefäßen, von HILDEGARD LEHNERT ein »Hünengrab« im Sonnenglanz, von GERTRUD SAUERLANDT — ersichtlich Uth-Schülerin — einen ganz lustigen Thüringer »Topfmarkt«. EMMY SCHULZE-SCHULZENDORF — Hübner-Schülerin — fällt mit einer geschickt und geschmackvoll gemalten Dame »Vor dem Spiegel« auf und ANNA GUMLICH-KEMPF durch ein »Interieur« mit alten Mahagonischränken, das intim beobachtet, aber noch mit zu viel Mitteln dargestellt ist. CORNELIA PACZKA zeigt ein Damenbildnis, das bis auf die zu hart hineingesetzten Augen ganz leidlich wirkt, und CLARA WALTHER hat mit einem alten Kirchhof im »Herbst« sicher eins der stimmungsvollsten Bilder der Ausstellung geliefert. Im übrigen leidet die Ausstellung an Ueberfüllung. Man sieht sie ohne Genuß und kann keine Notwendigkeit für ihr Dasein entdecken.

Das *Künstlerhaus* bringt ein eben vollendetes Kolossalgemälde von GEORG WALTENBERGER »Graf Bülow spricht im Reichstag«. Diese Frucht zweijähriger angestrengter Tätigkeit enthält etwa fünfzig Porträts von Reichstagsmitgliedern, die zwar konventionell, aber nicht ungeschickt zusammengebracht sind. Eine künstlerische Pointe fehlt jedoch leider ganz. Die Charakteristik der einzelnen Persönlichkeiten ist oberflächlich, die Malerei mühsam, die Farbe flau und leblos. Unter diesen Umständen hinterläßt das Bild einen wenig erfreulichen Eindruck. Auch was sonst dieses Mal an Gemälden vorhanden, ist kann nicht befriedigen. A. SCHWARZSCHILD fällt mit drei nackten, überdeutlich gemalten und grell beleuchteten Kerlen auf, die »schwere Arbeit« — sie ziehen offenbar eine Last — verrichten, indessen keineswegs angenehm. Dieser nackte Realismus hat mit Kunst wenig oder eigentlich nichts zu tun. Den Glanzpunkt der Ausstellung bilden zwei Säle voll moderner englischer Radierungen. Eine kostbare, gewählte Sammlung, die von der *Kunsthandlung Ernst Arnold in Dresden* mit ebensoviel Verständnis wie Sorgfalt zusammengestellt ist und über welche an dieser Stelle schon früher anläßlich der Ausstellung in Dresden eingehend berichtet wurde. Man erstaunt über die enorme Summe von künstlerischer Kultur auf diesem engeren Gebiet. Man lernt hier Künstler kennen, die zu den größten gehören, von denen man in Deutschland aber fast keine Ahnung hat und die sich von deutschen Radierern dadurch höchst vorteilhaft unterscheiden, daß sie jeder groben Sensation, sei sie inhaltlicher oder technischner Art, aus dem Wege gehen. Diese Engländer haben die großen Anregungen, die Whistler den Radierern gegeben, aufgenommen, ohne den Zusammenhang mit der Tradition zu verlieren. Ihre Blätter halten sich ebensogut gegen die Dürers und Rembrandts, wie gegen die von Meryon und Gaillard. Dieses ruhige Fortarbeiten hat der Kunst der englischen Radierer eine Abgeschlossenheit, einen Charakter gegeben, die aufs angenehmste berühren und ihr eine tiefe Wirkung verleihen.

Eine von Künstlern stark besuchte Ausstellung veranstaltete das Studien-Atelier von ARTHUR LEWIN-FUNCKE, die Berliner Akademie Julian. Bisher wurde in diesem Atelier nur Akt gezeichnet, wobei das Modell halbstündig die Pose wechselte. Herren und Damen, alt und jung, Künstler und Akademiker arbeiten dort fleißig zusammen. Seit einem halben Jahre sind Ateliers für Malerei und Bildhauerei eingerichtet, wo LOUIS CORINTH, MAX KRUSE und LEWIN-FUNCKE korrigieren. Die Resultate sind zum Teil überraschend und werden vermutlich dem neuen Unternehmen viel Zulauf verschaffen. Höchst interessant war die Konkurrenz für selbständige Künstler, an der sich u. a. Cissarz, v. Kardorff, Zille, Gustava Haeger und Eva Stort mit Zeichnungen beteiligten. Als Juroren fungierten Liebermann, Corinth, Hugo Vogel, Kruse und Lewin-Funcke. Den preußischen Kunstbehörden dürfte der Unterschied zwischen der Art, wie hier und in den staatlichen Akademien gearbeitet wird, aufgefallen sein und zu Aenderungen Anlaß geben.

HANS ROSENHAGEN

PERSONAL- UND ATELIER-NACHRICHTEN

BIELEFELD. Am ersten Ostertage wurde hier gelegentlich der Theatereröffnung auch der von Prof. ERNST JORDAN gemalte Theatervorhang enthüllt, der allgemeinen Beifall fand. Unsere Zeitschrift bringt nebenstehend eine Wiedergabe desselben.

ERNST JORDAN

VORHANG DES BIELEFELDER STADTTHEATERS

MÜNCHEN. Dr. Heinrich Pallmann, seither Konservator der hiesigen Kgl. Kupferstich- und Handzeichnungen-Sammlung wurde zu deren Direktor ernannt. Sein Vorgänger, Dr. Wilh. Schmidt, hatte aus Gesundheitsrücksichten seine Entlassung erbeten.

MÜNCHEN. Frl. Johanne Tecklenborg legte ihr Amt als Vorsitzende des Künstlerinnenvereins und als dessen Ausschußmitglied wegen des Verhaltens eines Teiles der Mitglieder nieder. Der Verein verdankt ihr einen wesentlichen Teil seiner Weiterentwicklung, insbesondere hat sich Frl. Tecklenborg um die Gründung des jetzt vom Verein bewohnten eigenen Heimes verdient gemacht.

GESTORBEN. WASSILY WERESCHTSCHAGIN, Russlands berühmter Schlachtenmaler, ist bei der Explosion des »Petropawlowsk« mitverunglückt. Seine Kunst hatte einen gewissen pädagogischen Beigeschmack, insofern sie mit Bewußtsein das Abschreckende hervorhob, vielleicht aber war ihr Eindruck auf die Betrachter darum um so erschütternder. Wereschtschagin war am 26. Oktober 1842 zu Ljubéz geboren. Er beschritt die militärische Laufbahn, verließ diese aber bald und studierte dann an der St. Petersburger Kunstakademie, machte Studienreisen durch Deutschland, England und Spanien und siedelte sich zuletzt in Paris an, wo er unter Gerôme seine Studien fortsetzte. 1870–73 finden wir ihn in München. 1877 nahm er als Offizier am russisch-türkischen Kriege teil und entwickelte sich während desselben zu den künstlerischen und ethischen Anschauungen, deren Niederschlag wir in seinen bekanntesten Kriegsbildern finden. — Am 30. März verstarb zu Wien der Maler JOSEF FUX, bekannt durch den von ihm geschaffenen Vorhang im Burgtheater; Landschaftsmaler BERNHARD FIEDLER ist in Triest, HEINRICH ALTWIRTH, ein vorzüglicher Darsteller von Burggräfler Bauerntypen, am 12. April zu Meran gestorben.

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

MÜNCHEN. Wer keiner Künstlergruppe angehört, nur selten eine Ausstellung beschickt und unbekümmert um Modeströmungen und -Richtungen in der Kunst nur den alten ewig neuen Problemen nachgeht, dem kann es ergehen, wie ALBERT LANG, der fast zweiundfünfzig Jahre alt geworden ist und bis vor kurzem noch zu den Stillen im Lande zählte. In bestimmten Künstlerkreisen wohl gekannt und geschätzt, für das große Publikum aber ein Fremdling. Erst durch eine Ausstellung seiner Werke im eigenen Hause kam es an den Tag, was Albert Lang bisher geschaffen. Er verlebte seine Zeit teils in Italien, teils in Deutschland. Aber ob im Süden oder im Norden, überall griff er solche Motive auf, die ihn anzogen und in denen die Natur vornehmlich zu ihm sprach. Er gibt immer klar Gesehenes und Geschautes so wieder, wie er es empfand. Vom ersten Stilleben 1872 oder dem Blumenstrauß 1876 bis zu seinem letzten Werke »Venus« eine Entwicklung, die konsequent danach strebte, was im Künstler ist, herauszuschaffen. Er suchte vor allem die Mittel, deren er zur künstlerischen Gestaltung bedurfte, immer mehr seinem Ausdrucke anzupassen, immer bewußtere, stärkere und konzentriertere Wirkungen zu erzielen. Seine Landschaftsbilder wecken im Beschauer dieselben Empfindungen, wie ein Ausblick ins Freie. Sein Auge schwelgt in der Wonne eines heiteren Frühlingstages oder jubelt der sonnigen Pracht des Südens entgegen. Er freut sich an der Buntheit einer blumigen Wiese, an der grauen Eintönigkeit eines trüben, regnerischen Tages. Sein Stoffgebiet ist unbegrenzt. Die ganze sichtbare Welt, die Landschaft mit allen Gegenständen, den Menschen in seiner allgemeinen Erscheinung oder als Individium zieht er in den Bereich seiner Darstellung. Die Ausstellung gab ein vollständiges Bild seines Werdeganges und seines Schaffens. Wer sich in seine Schöpfungen vertieft und ihm nachzuempfinden sucht, wird in Albert Lang einen feinen Künstler kennen lernen. A. H.

KÖLN. Sehr erfreulich ist die im *Kunstverein* gezeigte Ausstellung von Werken ARTHUR VOLKMANN's (Rom): Zeichnungen, Oelgemälde und Skulpturen. Die letzteren sind zum Teil bacchische Szenen, sehr feine und lebhaft polychromierte Marmorreliefs; ferner die marmorne Statuette einer stehenden Aphrodite; ein in Bronze ausgeführter »Silen auf dem Esel«; endlich das Modell zu der mit umlaufendem Relieffries geschmückten Graburne für Karl v. Pidoll. Daß diese Polychromierung keineswegs zu stark ist, davon kann man sich ja gerade hier so leicht überzeugen, wo man in den »Pompejanischen Sälen« des Museums die glücklichen Versuche vor Augen hat, die Direktor Aldenhoven mit den Abgüssen antiker Statuen angestellt. — Die Gemälde Volkmanns sind meist ruhige »Existenzbilder«: nackte Jünglinge, auf ungesatteltem Pferde sitzend oder, leicht auf den Rücken des Tieres gelehnt, unter einem Baume stehend; oder eine kleine Ziegenherde weidend; doch sieht man auch einen trunkenen Silen; und endlich ein Bild, das man füglich »Jugend und Alter« nennen könnte. Was bei allen auffällt, ist die Geistesverwandtschaft mit HANS VON MARÉES.

Neuerdings sind im *Kunstverein* einige Bilder von WERENSKJOLD ausgestellt; so namentlich das bekannte meisterhafte Porträt Ibsens (vom Jahre 1896); dann, malerisch sehr fein, das Bildnis eines blonden Mädchens in ganzer Figur, das in buntgeblümtem Kleide vor einer ungegliederten grauen Wand steht. TH. NICOLET (Brügge) zeigt fünf Aquarelle, Motive von der belgischen Küste, in zarter, duftiger Technik; er ist in manchem den Worpswedern ähnlich, aber weniger tief als diese. Tiefe darf man auch bei den Bildern (elf Oelgemälde und Studien) nicht suchen, die der Belgier S. VAN STRYDONCK ausgestellt hat. Zwar besitzt er koloristischen Geschmack; auch sind Licht und Luft zuweilen mit verblüffender Sicherheit gesehen und gemalt — so auf dem kleinen Strandbilde »Nordsee«, oder dem von Sonnenlicht durchfluteten »Kinderzimmer« — aber wo es auf geistigen Gestalt und gestaltungskräftige Phantasie ankommt, versagt Strydonck alsbald, und Bilder wie »Die Stunden« oder »Ein Gedicht« bleiben unfruchtbare, blutlose Allegoristereien. FORTLAGE

MÜNCHEN. Die »*Phalanx*« hat in ihrer zehnten Ausstellung der neuen belgisch-französischen Richtung der Neo-Impressionisten Gelegenheit geboten, sich dem hiesigen Publikum bekannt zu machen. Der Führer dieser Gruppe, P. SIGNAC, ist mit einer umfangreichen und interessanten Sammlung vertreten, neben ihm finden wir Hervorragendes von FLANDRIN, GUERIN, LAPRADE, LEMMEN, Mme. MARVAL, L. SUE, TOULOUSE-LAUTREC, TH. VAN RYSSELBERGHE, VALLOTON u. a.

Redaktionsschluß: 21. April 1904 Ausgabe: 5. Mai 1904
Für die Redaktion verantwortlich: F. SCHWARTZ
Verlagsanstalt F. BRUCKMANN A.-G. — Druck von ALPHONS BRUCKMANN. — Sämtlich in München

FRANZ VON LENBACH
SELBSTBILDNIS

Prof. Dr. Fr. von Lenbach

PHOT. F. GRAINER, MÜNCHEN LETZTE AUFNAHME 1903

FRANZ VON LENBACH

Geboren 13. Dezember 1836. Gestorben 6. Mai 1904

Es gibt Momente im menschlichen Leben, stille Stunden des reinen Genießens, die einen unauslöschlichen Eindruck zurücklassen. Zu den köstlichsten, die ich erlebte, zähle ich die in Lenbachs prächtiger Werkstatt. Wenn ich dem großen Meister in seinem Schaffen zusehen, mit ihm sprechen konnte über seine Kunst, über Menschen und Natur, über Farben und Malmittel, da war es eine Freude, den Charakter dieses einzigen Mannes sich offenbaren zu sehen. Und wenn er dann sprach, in ungezwungenster, kollegialster Weise, und seine Empfindungen hervorsprudelten, ohne peinliches Abwägen und Reflektieren, ohne Zurückhaltung, wie etwa dem Interviewer gegenüber, dann konnte man ihn erst kennen lernen. — Noch jetzt steht mir deutlich seine hohe Gestalt in Erinnerung, wie ich sie sah, als Lenbach im Spätherbste 1903 von Starnberg zurückgekehrt war; etwas gebeugt, silbergrau der Bart, doch frisch und wohl schritt der Meister in seinem Atelier von Staffelei zu Staffelei. Es war das letzte Mal, bald darauf überfiel ihn wieder sein altes Leiden, er wurde bettlägerig und jetzt, nachdem auch die Operation in der Klinik keine Wendung zum Besseren gebracht, ist der große Künstler, vielleicht der größte auf dem Gebiete der Bildniskunst des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts, in der Frühe des 6. Mai seinen Leiden erlegen.

Bedeutet das Hinscheiden Lenbachs auch für die Kunst einen großen, unersetzlichen Verlust, so können wir uns doch damit trösten, daß es diesem gottbegnadeten Maler wie wenigen gegönnt war, voll und ganz künstlerisch sich auszuleben, ja, daß er das, was er geschaffen hat, nicht mehr hätte überbieten können, denn er war schon vollendet. Was er uns gegeben hat: seine Natur, sein Charakter, seine Weltanschauung wird bleiben, so lange es noch Bilder und Menschen gibt, weil er das war, worauf alles in der Kunst ankommt, eine große, starke Persönlichkeit, die, sich immer selbst treu bleibend, aus dem Vollen schöpfte, wie jene Kraftnaturen der

FRANZ VON LENBACH FRANZ LISZT

gestalten, ein Psychologe, ein Seelenbeschwörer zu sein. Vergleicht man das Werk Lenbachs mit Meistern wie Rubens, van Dyck, den späteren Gainsborough, Rigaud, so sehen wir bei diesen die Menschen repräsentativ. In vornehmen Stellungen mit bezeichnenden Gesten der Hände stehen sie da, neben ihnen auf Tischen ruhen Krone und Szepter, zwischen Säulen wallen schwere Draperien von Samt und Seide herunter, den Boden bedeckt der farbige, orientalische Teppich, die Kostüme sind von erlesenem Geschmack, gestickt, mit kostbaren Spitzen besetzt; die Menschen selbst hoheitsvoll, unnahbar. Selbst bei Velasquez, dem größten unter den Bildnismalern, den Malern des menschlichen Antlitzes, posieren sie, kühl und erhaben. Man muß ihn bewundern, bedingungslos, diesen Künstler, der sein ganzes Leben lang die Fürsten und Damen des spanischen Hofes in aristokratisch zeremonieller Hofetikette malte, aber als Menschen kommen uns seine Gestalten nicht näher. Mag sein, daß jener Spanier keine

Rennaissance. Diesen gleichend und doch ein Kind unserer Zeit, trug alles, was er schuf, den Stempel des Unsterblichen. Ueberblicken wir einmal im Geiste das ganze große Lebenswerk Lenbachs, so sehen wir eine neue Offenbarung, die in der Bildnismalerei in Deutschland auftaucht. An Stelle des geistlosen Abstreichens jeder charakteristischen Eigenschaft, die in der vorhergegangenen Kunstperiode sich zeigte, setzte als Reaktion Lenbach dem kraftlosen, süßen Wesen seiner Vorgänger eine kernige Gesundheit entgegen, ja, er eilt einen bedeutenden Schritt weiter und sucht das Innerste seiner Mitmenschen zu ergründen, es aufzudecken, jede geistige Eigenschaft, alle Gedanken, die in den vibrierenden Mienen zucken, bis in die letzten Quellen zu ergründen. Im Drange nach Wahrhaftigkeit suchte er seinen Gebilden lebendig pulsierendes Leben einzuhauchen. Blut von seinem Blute, Geist von seinem Geiste zu geben, in die Tiefen der menschlichen Seele hinabzutauchen, den innersten Kern aufzuspüren, der auch noch morgen, der für alle Zeiten gilt und von dauerndem Wert ist. Aus dem Zeitlichen das ewig Gültige herauszuschälen, die vorgefundenen Charaktere zu Typen zu

psychologischen Rätsel zu erforschen hatte in dem aussterbenden Geschlechte der Habsburger, aber auch sein Innocenz in der Galerie Doria zu Rom ist, obgleich er viel besser gemalt, doch kein Leo XIII., wie ihn die Münchener Pinakothek von Lenbach besitzt. — Bei Lenbach sind auch die Fürsten Menschen, die keiner Krone und keines Purpurmantels, weder Szepter noch Reichsapfel benötigen. Der angeborene Adel, die Vornehmheit des Geschlechtes, das allein schon den Edlen kennzeichnet, gilt für Lenbach alles, er haßt auch jedes Beiwerk, sogar das moderne Kostüm. Am liebsten hätte er nichts anderes malen wollen als nur den Kopf und in diesem vor allem die wichtigsten Organe, die Augen und den Mund. — „Denken Sie sich, ich sollte den Fürsten X malen“, sprach Lenbach zu mir, „der kommt ins Atelier in einem weißgrauen Reisekostüm, einfach scheußlich. Nein, das konnte ich nicht.“ — „Auch den Kaiser hätte ich malen sollen, mit der Krone auf dem Haupte und im Hermelin, dreimal habe ich die Anfrage deswegen bekommen, ich habe aber abgelehnt — ich weiß, das war grob.“ — Bei Lenbach wechselt und sprudelt das Leben allein, ob er Könige, Feldherrn, Gelehrte, Forscher, Theologen, Künstler,

FRANZ VON LENBACH
FRAU MARY STUCK

Minister, Schauspieler, Kommerzienräte malte, alle, die durch ihre Eigenschaften irgend eine Bedeutung auf der Bühne des Welttheaters erreicht haben. — Und dann das Weib, die Frau im unschuldvollsten Jugendreize wie in der brennenden feurigen Glut der Leidenschaft (Voluptas) hat er verkörpert, lieblichste Holdseligkeit, reine Natur wie den Geist der Weltdame, und das alles mit einer Grazie, einem Wohlklang, mit einem Rhythmus der Linien, die bezaubernd sind. Das aber, was er am besten gab, war das leuchtende, feuchtschimmernde Auge in seiner nie ganz zu ergründenden Sprache von Entsagung, Verheißung, Lust und Schmerz. Das leicht zitternde Lächeln um Mundwinkel, dies kaum merkliche Vibrieren der Muskeln, wenn in träumerischer Erotik, in rein menschlicher Sehnsucht und heißer Leidenschaft die Kreismuskeln des Auges sich kaum merklich spannen und die feinen Linien um Kinn und Lippen zucken. Man hat Lenbach nicht selten den Vorwurf gemacht, daß er dann in solchen Frauenbildnissen mehr gezeigt und gesagt habe, als schicklich gewesen. Daß aber der Meister in diesem Punkte nur wahrhaftig blieb, lernte ich eines Tages einsehen, als in seinem Atelier eine Dame erschien, die gemalt werden sollte. War die sehr distinguierte Persönlichkeit in der Unterhaltung von anscheinend unbefangener und schlichter Natürlichkeit, so trat in dem ganzen Ausdruck vollständiger Wechsel ein, als die junge Frau die vom Meister angeordnete Stellung einnahm. Sie wußte nun, daß sie gemalt werden sollte und es zeigte sich etwas, für das man heute Worte wie Suggestion, Hypnose, Reflex-Automat mit hysterischem Einschlag usw. anwenden würde. Was aber offenbar zutage trat, war ein intensives Wollen, bewußt oder unbewußt, dem Manne, der vor ihr stand, am „schönsten" zu erscheinen. Was ich da sah und was Lenbach viel besser als ich sehen mußte, war Natur, ein freigewordenes Teil, ein Stück echter Naturkraft, vielleicht Leidenschaft, Erotik, Sehnsucht nach Ergänzung des eigenen Ichs. Wer wollte den „wahrhaftigen" Meister noch tadeln? Gerade er verstand mitunter in blitzartig auftauchenden Momenten etwas festzubannen, was vor ihm niemand gekonnt, dann deckte er Natur auf, er enthüllte sie, für viele, für prüde Frauencharaktere ganz gewiß schamlos, für manche aber als eine künstlerische Tat. Worauf aber am Ende bei der Malerei alles ankommt, wodurch sie erst zum Kunstwerke gestempelt wird, ist Qualität an und für sich, malerische Haltung und technisches Können. Hierin war Lenbach allein schon groß. Es hat vielleicht keinen zweiten Maler zu unserer Zeit gegeben, der über ein solch sicheres Können so souverain verfügt hat, wie er; man muß einmal gesehen haben, wie er die verschiedenste Ausdrucksweise der Malerei, die Technik anwandte. Wie unter den vielen Mitteln, die ihm zu Gebote standen, er gerade diejenigen auswählte, die seinem Thema entsprachen, so ging er immer auf Harmonie aus und versuchte den leuchtenden Lasurschmelz, der wie ein duftender Emailschleier dem Bilde jene zauberhafte Wirkung verleiht, zu erreichen, die nur noch in ähnlicher Weise die altdeutschen Künstler und die Meister der Renaissance ausstrahlen. So ist es denn auch verständlich, daß der Meister eine große Antipathie gegen die moderne Kunst, namentlich gegen die Auswüchse der-

FRANZ VON LENBACH PAPST LEO XIII.

FRANZ VON LENBACH
PRINZREGENT LUITPOLD VON BAYERN

selben zeigte, er, der einer der ersten selbst im Beginn seines Künstlertums in Schrobenhausen, in Aresin mit dem Freunde Hofner die Bauern seiner Heimat und später in Rom jene der Campagna in der naturalistischsten Weise malte, dann die Bahn verließ als er die alten Meister kennen lernte. Die Farbenpracht des Tizian, der märchenhafte Zauber, der von Giorgione ausging, nahm sein Auge so gefangen, daß er das Alltägliche, das Gewöhnliche, das Nüchterne des Tages nicht mehr ertragen konnte. Jenes so oft zitierte: „Odi profanum vulgus et arceo“ wurde bei Lenbach zur Tat. Einmal in solch tiefe Farbigkeit untergetaucht und die Wollust dieser Schönheit durchkostet, suchte er von nun ab mit verwandten Mitteln Aehnliches zu erreichen und es ist erstaunlich, wenn man sieht, wie er in seinen Studien nicht allein technisch den Alten auf den Grund kam, sondern dabei, was weit wichtiger war, den Geist der alten hohen Kunst voll und ganz erfassen lernte. Nun glaubte er die anfänglich mit Eifer verfolgte Kunstanschauung verlassen zu müssen, da sie ihm zu seinem eigentlichen Zwecke der individuellen Bildnismalerei nur hinderlich sei. — Und merkwürdig, wie alles sich in der Welt und auch in der Kunstgeschichte wiederholt. Im ersten Drittel des siebzehnten Jahrhunderts kommt ein Künstler aus Antwerpen nach Madrid, sieht dort ebenfalls wie in Rom und Florenz die großen Italiener des Cinquecento. Er schließt sich mit diesen im königlichen Schloß monatelang ein und kopiert, ohne sich um die Schönheiten der lichtvollen spanischen Natur zu kümmern, ein Werk des Tizian um das andere. Dieser geniale Heros, es ist Rubens, ein Held, der als reife Persönlichkeit dastand und selbständig schaffen konnte wie wenige! Und so Lenbach, als er für Graf Schacks Galerie jene prächtigen Kopien schuf, die kongenial im tiefsten Sinne sind. Wie Rubens, so hatte Lenbach, wenn auch im Anfange unbewußt, das Gefühl, daß man Quellen der echten Kunst auch von Meistern der Vergangenheit herleiten könne. Denn was diese Alten errungen, konnte ihm die Natur ja nicht mehr bieten, diese beherrschte er ohnehin vollständig, nur zog er in seinem Geiste die künstlerischen Folgerungen. So wurden ihm die alten Meister, obwohl er dabei immer und immer die Natur respektierte, Alles; deshalb kann man auch verstehen, daß er reine, naive Freude an der Natur eigentlich nicht kannte, er sah sie, möchte ich sagen, durch das Medium der Kunst. Für die Alpenwelt konnte er sich überhaupt nicht erwärmen. Einmal sagte er, da ich ihn frug wie ihm das Gebirge gefallen habe, als er von Italien über den Brenner nach München zurückkehrte: „Ich begreife nicht, was man an „die“ Berge so viel Schönes finden kann. Der Mensch kommt sich im Anblicke solcher Natur doch so klein vor, und das ist doch nicht erfreulich.“ So innerlich groß dieser ausgesprochene Gedanke ist, er war spezifisch Lenbach. Der Mann, welcher Ehrgeiz in solchem Maße besaß, wollte immer und überall groß sein, nicht allein als Künstler, auch als Mensch, ja in allem. Es steckte in ihm ein Teil jener aristokratischen Eigenschaft der Fürsten des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts, die in Spanien, Italien und den Niederlanden, um ihre menschliche Größe und Vornehmheit ins günstigste Licht

FRANZ VON LENBACH EMMA BERNDL ALS IPHIGENIE

zu setzen, sich mit aufgeputzten, mißgeformten Zwergen, gleich schmeichelnden Hunden umgaben, mitunter von Exemplaren der seltsamsten Komik und ausgesuchtesten Häßlichkeit. Und diese Eigenschaft ist ja menschlich. Ein jeder, der ein ganzer Mann ist, möchte groß, möchte Sieger sein. Nun erst ein Künstler, der selbst neue Werte schafft, der mit der Kunst ringt, ihm gilt die Natur nur etwas, bis er sie bezwungen, vergewaltigt, ihr seinen Geistesstempel aufgedrückt hat. Und wenn es in der heiligen Schrift heißt, daß Gott den Menschen nach seinem Ebenbilde erschaffen hat, so ist es ganz logisch, daß der Mensch, der Künstler seine Geschöpfe ebenfalls nach seinem Bilde, seinem Geiste gestaltet. Das kostet aber immer Kampf, und aus diesem heraus strömt alles, ja die schönsten Quellen der Freude entspringen dem siegreichen Kampfe, den der geistreiche Kämpfer, Künstler und Gelehrte mit dem Wilden gemeinsam hat, welcher mit der primitiven Axt seine Beute erschlägt und über sie triumphiert. Und welche Freude hatte Lenbach, wenn er nicht allein ein Werk bezwungen, sondern im emsigen Forschen und Suchen auf rein technischem Gebiete etwas entdeckt hatte. Hochinteressant war es dann, vom maltechnischen Standpunkte zuzusehen, wenn er mit Temperafarben in ziemlich farbigen, ungebrochenen Tönen etwas anlegte, es dann firnißte und mit leichten Lasuren, mit wenigem Licht höhend, dort zusammenziehend, harmonische Wirkung erzielte. Auf meine Frage, ob er bei einer grelleren Untermalung absichtlich und berechnend zu Werke gehe, sagte er: „Ganz berechnend, denn bei hellen Tönen der Untermalung kann ich ja leichter die Farben steigern und größere Effekte erzielen, auf einer stumpfen Unterlage geht das viel schlechter. — Tempera ist immer noch das beste. Von Tizian glaube ich, insoferne ich ihn in seinen Werken kenne, daß er zuerst seine Bilder in Tempera untermalt, dann mit Oelfarbe übermalt hat, dann wieder gefirnißt und in dem nassen Firnis mit Temperafarbe fertigstellte. Mit Temperafarben allein lassen sich solche Wirkungen, wie Tizian erzielt, nicht erreichen, mit reiner Oelfarbe noch weniger; denn diese hat an und für sich immer etwas Trockenes, Materielles, Anstrichmäßiges. Hier diese Tafel, fuhr Lenbach fort, habe ich — und dabei deutete er auf ein älteres Bild — einfach mit Ei und Farbe und etwas Essig und Firnis gemalt, Harzfirnis ist ausgezeichnet, denn das Harz macht die Glasur, das Leuchtende. Es kommt aber alles auf den hellen Grund an. Mit der Tempera kann man selbst den brillantesten Schmetterlingsflügel malen, man unterlegt entweder mit der Farbe recht hell und das ist das einfachste und natürlichste, oder wenn man Witze machen will, unterlegt man mit Gold, Silber, Staniol und malt leicht darüber. — Heute ist die Maltechnik ganz zerfahren, da wird einfach ohne Kenntnis von Material und Malgrund über- und durcheinander gepatzt, ganz sinnlos. Bei den Alten hatten selbst diejenigen, welche handwerksmäßig ihren Beruf ausübten, so viel Tradition in ihren Knochen, daß ihre Werke durch die Technik allein schon künstlerischen Gehalt bekamen. Wenn ich, so sprach Lenbach weiter, Akademien einzurichten

FRANZ VON LENBACH R. BEGAS

FRANZ VON LENBACH
LILLI SEITZ

hätte, dann müßten große Gebäudekomplexe gebaut werden, in welchen Werkstätten zur Präparierung von Oel-, Casein- und Tempera-farben etc. hergestellt werden sollten und Leute Anstellung fänden, die noch etwas von maltechnischer Tradition kennen, um die Grundelemente der technischen Seite der Malerei zu lehren, denn man darf nicht verkennen, daß das Handwerkliche in der Kunst einen ganz wesentlichen Teil der Kunst selbst bedeutet. Auf diese Art würde einmal der Zerfahrenheit, Wildheit und dem Mißbrauch der Technik gesteuert werden."

Trotzdem Lenbach mit Forschergeist und Entdeckerfreude aus den Alten so viel herausgeholt, war er doch ein echter moderner Künstler, das feine Bukett, der unbeschreibliche Duft, der leise Hauch des modernen Lebens, die nun einmal den Zeitgenossen anhaften, verstand er in der delikatesten Weise zu verkörpern und dementsprechend auch die technischen Mittel anzuwenden, welche aber nicht zu allen Zeiten gleich waren, sondern sich allmählich entwickelten und mit der Verfeinerung in der persönlichen Auffassung des malerischen Sehens sich vervollkommneten, so weit, daß selbst das rein Aeußerliche seiner Art im Auftrag der Farben, im Strich nicht einmal nachzuahmen ist. Ein alter Meister, etwa Rubens oder van Dyck, ist viel leichter zu kopieren als Lenbach. Es gibt bei ihm zu viel Dinge, Zufälligkeiten, die man durch die Frische und Unmittelbarkeit des geistreich Gekonnten gar nicht nachahmen kann. Charakteristisch hiefür sind seine in wenigen Stunden hinskizzierten Werke. Und wenn der Künstler ein solch neu angelegtes Bild stehen ließ, so hatte man selbst vor der Skizze immer den Eindruck, daß er wohl weniger gemacht als er gekonnt und darauf kommt es an, ob dies erkennbar ist, eine derartige Skizze ist dann auch schon fertig, obgleich sie für den Laien unvollendet erscheint. Gerade in solchen Werken war er noch geistreicher, weil er in knapper, abgekürzter Form, mit dem geringsten Aufwand von Mitteln das schon ausdrückte, wozu ein anderer alle Register seiner Könnerschaft ziehen muß. — Wie fast allgemein bekannt ist, benützte Lenbach zu seinen Porträts die Photographie, vielmehr er zog sie zu Rate. Man hat dies, namentlich von Seiten der Künstler, als „ein sich leicht tun", als eine Unehrlichkeit bezeichnet. Diejenigen aber, die sich darüber aufhielten, vergaßen, daß sie ebenfalls die Kunst der Camera in ihre Dienste stellen können, wenn es so leicht wäre, mit ihr solche Erfolge zu erzielen, denn die Photographie steht ja jedem zur Verfügung. Es war interessant, als der Meister einmal bei einem Damenbildnis, an dem er gerade malte, auf meinen Wunsch die hierzu benützten photographischen Abzüge zeigte, die auf einer Pappe, in verschiedenen kaum merklich differenzierenden Stellungen aufgenommen, nebeneinander geklebt waren. Da sah ich erst wie wenig eigentlich das Gemälde mit diesen Photos gemeinsam hatte. Das war ja in Konzeption, Bewegung und namentlich im Ausdruck des Kopfes etwas ganz anderes. Lenbach fügte auf mein Bemerken hinzu: „Ich habe die Figur, und so mache ich es immer, zuerst nach der Natur aufgezeichnet und dann die Bewegung photographieren lassen; man muß mit Hilfe der Photographie hinzudichten." Und dann gleich, wie es in seiner Art lag, auf ein anderes Thema überspringend, sagte er: „Ach was, die Hauptsache beim Bilde ist und bleibt

FRANZ VON LENBACH BILDNIS SEINER TOCHTER MARION

doch immer das Verbinden der einzelnen Formen mit einander und diese wieder zum Ganzen und in dem Ganzen das Trennen der Lokalfarbe durch ihre komplementären Gegensätze. Wenn ich z. B. dort hinschaue“, dabei senkte er seinen mächtigen Kopf und blickte etwas vorwärts geneigt durch die großen kreisrunden Brillengläser, „und sehe orange, so sehe ich unwillkürlich daneben violett, sehe ich blau — so rot, kalt und warm, je nachdem, man mag das nun nennen wie man will, es ist einfach ein ganz bestimmtes Naturgesetz für das menschliche Auge. — Da schrieb einer einmal, ich glaube, es war in den „M. N. N.“, am besten könne man solche Farbenbeobachtungen in Venedig machen und daher hätten auch Tizian und seine Schule ihre Farben. Unsinn! In der Stadt, auf dem Lande, bei jedem Bauernstadel, namentlich nach einem Regen, kann man dieselben Effekte beobachten. Wie haben die Alten das auch gesehen!“ — Immer die Alten! Kein Wunder, daß der Meister sich erst wohl fühlte inmitten von Kunstwerken und Kostbarkeiten der Alten, die er in seinem Leben als feiner Kenner in Menge gesammelt. An diesen schönsten erlesensten Stücken, der Gobelins, der feinen Möbel, antiken Plastiken, Vasen, Gemälden alter Meister hatte er die größte Freude und erst, wenn er für sie den günstigsten Platz gefunden hatte! Auch jeder Gegenstand in seiner Nähe mußte ein Kunstwerk, ein Juwel oder ein Natur-„Kunstwerk“ sein. Ein altes römisches Glas, irisierend in tausend Farben, ein metallisch blau oder Perlmutter schimmernder Flügel eines Morpho waren seine Augenweide. Für all diese Dinge baute er einen Palast, draußen an den Propyläen, eine Villa, von der er in Bauherrnstolz sagen konnte, daß sie auf der Welt nicht zum zweiten Male existiere, dann schuf er das Künstlerhaus, das vielumstrittene, und trug aus seinem Besitze Kostbarkeiten aller Art hinein, stiftete in dem reichen Renaissancerahmen der prunkvollen Säle wohl über ein Dutzend seiner besten Bilder, baute einen neuen Saal in seinem Palast von märchenhafter Pracht, immer als Motiv die hoheitsvolle Renaissance im Sinne; ein prächtiges Landhaus in Starnberg. Wenn Künstlerfeste gefeiert wurden, so war er auch hier an der Spitze und verstand es, dem Auge die prunkvollsten und seltsamsten Genüsse zu bieten. Als am 31. März 1900 das Bankett zur Einweihung des Münchener Künstlerhauses gefeiert wurde, glaubte man das berühmte „Gastmahl“ von Veronese in der Akademie zu Venedig in Wirklichkeit zu erleben. — Er verschenkte seine Bilder ebenso, wie er Tausende für sie einnahm, lebte wie ein Fürst, aber auch wie ein einfacher Künstler, wenn er auf der Kegelbahn sein Glas Bier trank; war zugleich Lorenzo magnifico und der gutmütige, freispendende Kollege. Bei ihm war alles selbstverständlich, wie es auch selbstverständlich war, als Bismarck München besuchte, er nur bei Lenbach wohnte und von der Terrasse von Lenbachs Villa den Fackelzug der Münchener Studentenschaft entgegennahm. Er war ja der Bismarckmaler und wie ein Kind im Hause des Reichskanzlers gehalten. Ihn, den Einiger des Deutschen Reichs hat er verehrt, ihn gefeiert, und ihm ist es hauptsächlich mit zu verdanken, daß sich Th. Fischers Bismarckdenkmal am Starnbergersee erheben konnte; er war wie Bis-

FRANZ VON LENBACH — GRÄFIN WRBNA

marck selbst, trotz aller Renaissance-Kunst, ein echter Deutscher. Viel, unendlich viel konnte er und verschaffte sich dadurch solche Achtung, daß er den ganzen Künstlerstand hob, ihn dem edelsten gleichstellte was in menschlicher Kultur geleistet werden kann. „Jeder Mensch“ sagte er einmal „ist ein Unikum, jeder hat etwas an sich, was kein anderer hat, jeder kann etwas, was kein anderer kann. Behandelt er nun sein ihm eigenes Talent wie eine schöne Perle, so kann er achtbar neben den Besten stehen. Jeder sollte über seine Türe schreiben: Was du kannst, das kann kein anderer.“ — Und diesen Spruch hat er selbst in seinem unvergänglichen Lebenswerk bewahrheitet. FRANZ WOLTER

Aus dem Verlangen nach dem Ueberflüssigen ist die Kunst entstanden.

*

Der Genius weist den Weg, das Talent geht ihn.

Marie von Ebner-Eschenbach

FRANZ VON LENBACH BJORNSTJERNE BJORNSON

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

BERLIN. Je weniger ein Künstler die Wirklichkeit durch die Bilder anderer sieht, um so unverständlicher erscheint er natürlich denen, die sie überhaupt nur aus Bildern kennen. Diese Tatsache erklärt es, warum einer der stärksten Künstler des neunzehnten Jahrhunderts, PAUL CÉZANNE, jahrzehntelang nicht die geringste Anerkennung finden und unbemerkt bleiben konnte. Selbst Zola, dem man gewiß nicht zu großen Respekt vor dem Gewohnten nachsagen kann, war am Ende nicht mehr fähig, dieser voraussetzungslosen Kunst zu folgen. Dem Künstler, dem er in der Gestalt des Claude im l'Oeuvre ein so eigenartiges Denkmal gesetzt, nennt er später einen großen, nicht gereiften Maler. Der Pariser Centennale verdankt man die Wiederentdeckung Cézannes. Seine Arbeiten im Saal der Impressionisten ließen erkennen, wie stark er ist. Manet wirkte neben ihm elegant, Monet dekadent, Sisley süß und Pissarro fast schwach. Man begann seine Größe zu begreifen und, da man seinem Schaffen näher trat, konnte man feststellen, daß er der eigentliche Pfadfinder des Manetschen Kreises gewesen, daß seine Wirkung auf das jüngere Künstlergeschlecht augenblicklich ganz außerordentlich ist und erst im Beginn steht. Eine ganze Reihe moderner Künstler, an deren Spitze sich Vuillard und Bonnard befinden, sind bemüht, seine herbe Kunst dem Publikum mundgerechter, verständlicher zu machen. Nachdem schon wiederholt einzelne Bilder von ihm im Salon Cassirer gezeigt und vom Publikum und vom größten Teil der Kritik entschieden abgelehnt worden waren, mußte einmal der Versuch gemacht werden, durch eine umfassendere Ausstellung die Bedeutung Cézannes den Kunstfreunden darzulegen. Im *Salon Paul Cassirer* ist nun eine große Kollektion seiner Werke ausgestellt, die einen vollständigen Ueberblick über die Entwicklung des Künstlers gestattet. Die vorgeführten Arbeiten stammen vielfach aus Privatbesitz. Cézanne begann mit Bildern, die ein spanisches Cachet haben, mit schweren, schwärzlichen Farben gemalt und von einer erstaunlichen Plastik sind. Aber schon in diesen ersten Werken kündigt sich in der Fülle der Nuancen ein großer Kolorist, in der Pinselführung und im Anpacken des Stoffs ein kolossales Temperament an. Das Porträt des Schriftstellers Valabrègue, teilweise gespachtelt, hat ein unheimliches Leben im Ausdruck des etwas vorgebeugten Kopfes mit den dunklen Augen, und niemals ist der schwarze Sammet eines Rockes schöner, tiefer und lichtsaugender gemalt worden als hier. Von ähnlicher Qualität sind ein paar aus derselben Zeit — etwa Mitte der sechziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts — stammende Stillleben, in denen die Farben Schwarz, Weiß, Gelb vorherrschen. Etwas später erschienen schon einige Landschaften, in denen die Natur, besonders das Grün der Bäume und Wiesen mit einer verblüffenden Unbefangenheit wiedergegeben ist. Cézannes Koloristik richtet sich zu ihrer vollen Schönheit, ihrem ganzen Reichtum aber zunächst in Stillleben auf. An Blumen und Früchten lernt der Künstler der Natur das Geheimnis ab, eine starke Farbe aus einer Un-

zahl feiner Töne und Untertöne zu bilden. Seine Aepfel sehen rot, grün, gelb aus. Man meint, die Farbe sei einfach hingestrichen. In Wirklichkeit ist sie aus lauter Nuancen ineinander gemalt, die Einfachheit also nur scheinbar. Dabei ist die sorgsamste Rücksicht auf das Material genommen. Seit den Holländern des 17. Jahrhunderts ist die Stofflichkeit der Objekte nicht liebevoller zur Darstellung gebracht worden, nur daß die Bilder von Cézanne nicht fein und delikat ausgepinselt, sondern von einer leidenschaftlichen Hand mit Kraft auf die Leinwand geworfen sind. Ein Glanz, eine Pracht der Farbe ist diesen Stillleben eigentümlich, die mit nichts Bekanntem, außer mit der Natur selbst verglichen werden können. Alles ist gesehen und erlebt. Das gilt in noch höherem Maße von den Landschaften, bei denen die Materialität der Farbe mit der fortschreitenden Entwicklung des Künstlers mehr und mehr aufgehoben erscheint. Sieht man in den frühen Naturschilderungen Cézannes die Mauer einer Vorortvilla etwa mit der Liebe gemalt, mit der Rembrandt die verwetterten Züge eines Greisenantlitzes schildert, mit einem Feingefühl ohne gleichen Ton zu Ton gesetzt, so malt er zum Schluß nur noch mit einzelnen Farbenflächen und Luft und einigen Konturen. Die Wirkung ist in allen beiden Fällen erstaunlich; aber die späten Landschaften des Künstlers übertreffen an Wahrheit des Ausdrucks, an Feinheit der Stimmung, an Fülle und Kraft der Farbe nicht nur alles, was man sonst kennt, sondern auch Cézannes frühere Leistungen. Aber man könnte ebenso leicht den Duft des Veilchens mit Worten schildern, als das Aussehen dieser Bilder nach der farbigen Seite. Ueber nicht wenigen von ihnen lagert eine ungeheure Melancholie; hier am stärksten vielleicht auf der kleinen Bucht in der Umgebung von Marseille und einigen größeren Landschaften mit bewegtem Terrain. Die Figurenbilder Cézannes üben auf das Publikum die abschreckendste Wirkung aus; aber je öfter man besonders die Porträts betrachtet, um so schöner werden sie. Mit einem unerhörten Feingefühl ist der Charakter herausgeholt und auf koloristischem Wege eine Stimmung über diese Menschendarstellungen ausgegossen, die sie unvergeßlich macht. Er hat sich selbst gemalt dieser unruhige Geist mit seinem wirren, ergrauenden dunklen Bart, den blitzenden, etwas mißtrauischen Augen, den lebhaft gefärbten Wangen und dem mächtigen, kahlwerdenden Schädel. Ganz wundervoll ist das Bildnis einer blonden, zarten Frau, die, en face, eine Spitzmantille über den Schultern, die Hände im Schoß, ruhig dasitzt. Mit fast einem Nichts von Mitteln ist das Stoffliche der Haut, des Haares, der Kleidung gegeben. Um den Mund herum gibt es direkt ein Grün; aber es hat keinen anderen Zweck, übt keine andere Wirkung aus, als daß es die zarte Bildung des Gesichts modelliert und die Delikatesse des Teints zur Geltung bringt. Dann sind zwei Bilder da mit kartenspielenden Arbeitern. Welche Beobachtung steckt darin! Wie sind die sonnengebräunten Gesichter und Hände, die von Regen und Sonne verfärbten Röcke gemalt! Ein graues Jacket, eine gelbe Wachstuchdecke sind Wunder

FRANZ VON LENBACH — STUDIE

FRANZ VON LENBACH — FRAU HECHT

FRANZ VON LENBACH FÜRST BISMARCK

der Farbe und Malerei. Alles sieht roh und grob aus und ist doch von einer Feinheit, einer neuen Schönheit, welche diese Bilder über alles Aehnliche erhebt. Man muß sich bei diesen Arbeiten, bei den Porträts und den Stilleben, über manche Mängel der Zeichnung fortsetzen. Es kommt Cézanne nicht darauf an, unmögliche perspektivische Verkürzungen zu produzieren, die von der oberen Oeffnung eines vielfach für Stilleben benutzten grünen Kruges durch Verkürzung gebildete Ellipse viereckig darzustellen oder unmögliche Aufsichten zu geben; aber man vergißt dergleichen vollkommen über seiner großartigen Malerei. Seine unwahrscheinlichen Flächen haben ein Leben der Farbe, das wahrhaft zauberhaft ist, ohne die Grenzen des Wirklichen zu verletzen. Alles ist umgeben von Luft und Licht. Und nichts ist kleinlich gemacht oder wirkt so. Im Gegenteil: Cézannes Bilder sind dekorativ fest in monumentalem Sinne und bei aller äußerlichen Derbheit ganz hochstehende Geschmacksäußerungen. Seine Farben mögen so stark und leuchtend sein, wie sie wollen — niemals schreien seine Bilder. Er hat hier eine Frühlingslandschaft mit blauer Luft, blauem Wasser, weißem Segel, grünen Wiesen und Bäumen und buntgekleideten Menschen, die phantastisch schlecht gezeichnet sind. Die Aehnlichkeit mit Böcklin ist frappant; aber der Franzose dem Schweizer Meister an Kultur unendlich überlegen. Daß er trotz dieser Kultur wie ein eben mit reinen, unverbrauchten, unverdorbenen Sinnen aus der Hand des Schöpfers hervorgegangener Mensch wirkt, daß man ihn in allem, in seinem Geschmack, wie in seiner Art, den Pinsel zu führen, als eine »Natur« im Goetheschen Sinne aus dem geringsten seiner Werke empfindet, ist das beste Zeugnis für seine Größe. Und die Zeit, wo diese Größe nicht bloß von einem kleinen Kreis anerkannt wird, dürfte näher sein als man heute glaubt.

Hans Rosenhagen

BUDAPEST. *Die Frühjahrsausstellung im Künstlerhause* zählt heuer nicht zu den gelungensten; sowohl was die Anzahl, wie auch was die Qualität der ausgestellten Objekte anbelangt. Im ersten Saale begegnen wir drei Porträts Benczur's und einem von Laszló und zwischen Möbelstücken zerstreut einer Kollektion Porträtbüsten Ligeti's, darunter einem Meisterwerke des jungen Plastikers, welchem der Gesellschaftspreis (4000 Kronen) zugesprochen wurde. In den übrigen Sälen dominieren die Alten, mit langweiligen Routinestücken; von den Modernen begegnen wir wenigen, die besten glänzen durch ihre Abwesenheit (Fenyes, Ferenczy, Kernstock, Vaszory etc.). In folgendem wollen wir nur einige von den wenigen gelungenen Stücken erwähnen: Den Malern figuraler Bilder ist in Tornyai ein neuer Stern entstanden, dessen Bild, bei einer Erbschaftsteilung hadernde Weiber, mit Wucht und Energie gemalt, darstellt. Mark hatte diesmal bei einem Genrestück (plaudernde Modelle) einen exquisit feinen Ton gefunden. Auch Vilmos Nagy — ein jüngerer Künstler — verrät feinen dekorativen Geschmack. Nicht minder gelangt eine in blassem Tone fein abgestimmte Mondscheinlandschaft Olgyay's zur Geltung, wie auch einige Landschaften Kann's und Tierbilder Zombori's. Einige Schneestücke Ujvari's und Grünwald's können wir den bisher erwähnten lobend anreihen. Nicht minder einige farbenprächtige Bilder Magyar-

Photographie-Verlag von Franz Hanfstaengl, München

FRANZ VON LENBACH
MARION LENBACH UND IHRE FREUNDIN GYSIS

MANNHEIMER'S, wie auch einen die feine Pinselführung WELLMANN'S verratenden Frauenkopf. ZEMPLENYI, sonst ein starker Kolorist, übt diesmal mit seinem Bilde »Karfreitag« geradezu einen brutalen Eindruck, durch grelle Hervorhebung seiner Hauptfiguren. Zuletzt müssen wir zwei Glanzstücke des Altmeisters LOTZ erwähnen: zwei Porträts junger Mädchen. Dr. B. L.

DÜSSELDORF. Die historische Abteilung der Internationalen Kunstausstellung ist aus Privatsammlungen mit vielen äußerst wertvollen Kunstwerken beschickt, darunter einige noch nie öffentlich gezeigte von allergrößtem Werte, nämlich LEONARDOS »LEDA«, ein großer TIZIAN und eine REMBRANDT'sche Landschaft, die alle andern derartigen Werke des Meisters überragt.

MÜNCHEN. BERMANNS Lenbach-Büste und CHRISTIAN ROTHS »Faun mit Zeusmaske« ist im Modernen Saal der K. Glyptothek aufgestellt.

REICHENBERG. Baron Liebig, der kürzlich in Frankfurt a. M. verstorben ist, hat die in seinem Heim in Reichenberg vorhandenen Kunstschätze seiner Vaterstadt vermacht und zu ihrer Erhaltung ein Kapital von 600000 Kronen ausgesetzt. Reichenberg gelangt damit in den Besitz einer der reichsten Sammlungen ihrer Art in Oesterreich. Liebig besaß Werke von ACHENBACH, DEFREGGER, ALBERT VON KELLER, KNAUS, LEIBL, MEISSONIER, GABRIEL MAX und anderen hervorragenden Meistern.

DARMSTADT. Der Kunstverein bietet für die nächsten Wochen eine sehr reichhaltige und interessante Ausstellung. Eine stattliche Kollektion Hühner- und Entenbilder von RUDOLF SCHRAMM-ZITTAU, prächtige Landschaften aus Böhmen von dem Romantiker EDMUND STEPPES und ganz verschiedenartige, aber durchweg tüchtige Figurenbilder WALTER GEFFCKEN'S vertreten Münchener Kunst und machen den Erfolg der Ausstellung aus. Ferner sind noch Aquarelle aus Süditalien von MARY LOOSE in Berlin da, gute Leistungen, deren Eindruck nur durch die harten Töne der Farbe etwas beeinträchtigt wird, und — von noch bemerkenswerten Arbeiten — ein paar schöne Landschaften des Schweizers RÜDISÜHLI. — Prof. LUDWIG HABICH hat sein Bismarckdenkmal für den Ludwigsplatz nun umgearbeitet und es als monumentalen Brunnen gestaltet, der von der ragenden Gestalt des Altreichskanzlers gekrönt wird. — An der Ausstattung der zur Ausstellung — Juli bis Oktober dieses Jahres — errichteten neuen Olbrichhäuser auf der Mathildenhöhe wird eifrig gearbeitet, und auch in den nun wieder besetzten Ateliers der Künstlerkolonie herrscht rege Tätigkeit für das neue Unternehmen. — r.

HANNOVER. Die zweiundsiebzigste Kunstausstellung des Kunstvereins für Hannover, die am 24. Februar im hiesigen Künstlerhause eröffnet war, ist vor kurzem nach zehnwöchentlicher Dauer geschlossen worden. Ihre Beschickung, dieses Mal auch von englischen, italienischen und französischen Künstlern, war wiederum sehr reichlich. Trotzdem die Jury von den Einsendungen nur gegen neunhundert Kunstwerke zugelassen hatte, stand der Durchschnittswert gegen den Eindruck der vorjährigen einundsiebzigsten Ausstellung nicht unerheblich zurück. Das Interesse des Publikums zeigte sich in einem überaus starken Besuche, — leider weniger im Ankaufe von Kunstwerken, der die hohen Summen des Vorjahres nicht erreicht hat. Um so erfreulicher ist es, zu konstatieren, daß hier wieder die Verlosungsankäufe, für die über 40000 M. zur Verfügung standen, ausgleichend haben wirken können. PL.

ROM. Auch heuer erfreut sich Rom einer *Internationalen Kunstausstellung*, die sich der des letzten Jahres würdig an die Seite reiht; denn von den 1065 Werken, die sie darbietet, ist ein erheblicher Bruchteil beachtenswert, ja sogar vorzüglich. Zumal das Ausland ist wieder zahlreich vertreten, nur die deutschen Künstler haben sich durch die güldene Verheißung des Müller-Preises nicht sonderlich locken lassen; außer EBERLEIN, der gleich mit ganzen Waggonladungen anrückt und die öffentliche Meinung Roms für seinen Goethe gleich im Sturm nehmen will (»und bist du nicht willig, so brauch' ich Gewalt«) — außer dem Berliner Eberlein finden wir hier kaum einen außerhalb Roms lebenden deutschen Künstler. In den italienischen und internationalen Sälen erfreut sich das Auge an viel Gutem: an den reizenden Pastellen CORIOLANO VIGHI'S, an freundlichen Landschaftsstudien von KITTY OLSCHBAUER, ALEXEFF und PISTOLINI, an einem sizilianischen Tramonto von SASSI, einer Hochgebirgslandschaft von FERRETTINI-ROSSOTTI, einem sonnigen Tivoli-Bildchen des Schweizers ÄRNI u. a. Auch eine groß angelegte Campagna-Vedute von PETITI und ein stimmungsvoll melancholischer »Heiliger Hain« von ZAGOSKIN ver-

FRANZ VON LENBACH FRÄULEIN G.

dienen Erwähnung. Der urderbe, elementar kräftige MANCINI bringt ein wunderbares impressionistisches Porträt des amerikanischen Botschafters, SIMONETTI das eines mittelalterlichen Astronomen, eine schöne koloristische Leistung; FLESCH-BASSEVI den fast männlichen Charakterkopf einer Dame (Typ: Annita Augsburg oder — Gott behüte uns in Gnaden! — gar . . . Rosa Luxemburg?). Sehr interessant sind einige altertümlich gehaltene Bilder von VILIGIARDI, so die der heiligen Katharina im Kampf mit dem Teufel, das »Bild der Madonna Laura« und die »törichten Jungfrauen«. Dann ein süßes Kinderporträt von FRIEDA MENSHAUSEN, drollige Putten (Pastelle) von ROSINA MANTOVANI-GUTTI, ein flott und frisch gemaltes slavisches Frühlingsfest von PAUL SWEDOMSKY und BENEDIKT KNÜPFER's immer liebenswürdige und graziöse Nixen-Idylle. Tanzende Waldnymphen und eine schöne, dekorative Landschaft, beide in der glühenden Farbengebung der Venezianer, hat W. C. STETSON. *Skandinavier, Franzosen, Spanier* und *Deutsche* haben Sondersäle. Am reichsten ist der *skandinavische,* wo wir HANS LERCHE's köstliche Bronzen und Terrakotten bewundern; nächst ihm die an Klinger erinnernden symbolischen Radierungen von TYRA KLEEN, der sich HJORTZBERG mit seltsamen Scenen aus der Christuspassion zugesellt. Selbstredend ist auch MUNCH vertreten, dann HÖLMSTRÖM mit mystischen Malereien, THAULOW mit kolorierten Radierungen, E. PETERSEN mit frisch behandelten Motiven von der Riviera, ROSS mit gar zu glatten Porträts. Bei den *Spaniern* finden wir ENRIQUE SERRA mit Landschaften aus den Pontinischen Sümpfen und von Malmaison, BENEDITO mit einem Selbstbildnis und einem ganz in Sonnenglut getauchten prächtigen Fischer, BARBUDO, BANULS und ECHENA mit Studien; bei den *Franzosen* GUETIN mit orientalischen, HULOT mit sizilianischen Skizzen, den flotten DETHOMAS mit vorzüglichen Studien aus Trastevere, zumal seinem . . . . pardon, verehrter Leser, aber das Bildchen ist geradezu entzückend unanständig — seinem spuckenden Gassenjungen. Im *deutschen* Saal finden wir lauter in Rom längst bekannte Namen: den Bildhauer EVERDING mit einer guten Büste, LEVI mit der Statue seines famosen Kugelspielers, STANISLAUS CAUER mit einem graziösen, sitzenden Mädchen und einer derb-schönen weiblichen Figur, PAUL SCHULZ mit einer reizenden Mädchenstatuette, MARCUSE mit der eines ausfallenden Gladiators. Ganz vortrefflich ist eine Büste des Königs von Sachsen von VOLKMANN. In der Malerei seien erwähnt: klassische Landschaften von MAX RÖDER, eine Villa d'Este von HIRSCH, eine innige Christuspredigt (Gebhardt-Stil) von PFANNSCHMIDT und ein gutes Bildnis Hans Lerches von FRITZ HARNISCH. Auch OTTO GREINER stellt aus: die Aquarellstudie eines sinnenden jungen Mädchens und zwei großartige Radierungen, deren eine des Künstlers Lehrer Haverkorn, deren andere einen ebenso genialen, als beleibten Wiener Komponisten darstellt. Es folgen die Aquarellisten mit meist ganz entzückenden Schöpfungen von PIO JORIS, COLEMAN, PETITI, CARLANDI, BOMPIANI, ENRICO NARDI; die »Luministen« mit teilweise vorzüglichen, wenn auch geradezu raffinierten Bildern von BALLA, DISCOVOLO, NOCI und FRIEDA MENSHAUSEN. Drei Sondersäle endlich (von dem kunsthistorisch sehr interessanten »Saale des Porträts« ganz abgesehen) sind drei Persönlichkeiten eingeräumt, wovon mindestens *eine* . . . eine Persönlichkeit ist und diese Ehre verdient: NINO COSTA. Aber — o weh! — der alte Herr, dessen altmodische Bilder uns so seltsam anmuten, ist längst tot und . . . . les absents ont toujours tort. Deshalb kommen ADOLF HIREMY und G. EBERLEIN, die beiden andern Glücklichen, desto mehr zu ihrem Recht. Unter erstgenanntem Namen stellt der bisher recht und schlecht A. HIRSCHEL getaufte Maler an die 70 Malereien und Skulpturen aus, die nur zum Teil die Feuerprobe einer Sonder-Ausstellung vertragen können. Die großen Bilder, zumal eine sich im Wasser reckende Aphrodite und eine badende Nixenschar wie ein Bild aus der Unterwelt können nicht begeistern, dagegen sind drei kleine Landschaftsbildchen aus Pontresina, Viareggio u. s. w., sowie die klein gehaltenen Frauenporträts sehr hübsch. Zum Schluß — nachdem wir uns durch eine Skulpturenhalle durchgerungen, wie der Taucher durch das Gewimmel der Meerestiefe — zum Schluß die »Esposizione Eberlein«. Nicht weniger als fünfundzwanzig kleine, große und übergroße Werke von sehr verschiedenartiger Güte hat der Schöpfer des Goethedenkmals nach Rom geschickt, um durch einen konzentrierten Massenangriff in die skeptische Stimmung der Römer Bresche zu schlagen. Ob ihm dies gelungen ist — chi lo sa? Vielleicht wird dies Massen-Aufgebot an Marmor und Bronze gerade die entgegengesetzte Wirkung haben nach dem alten Wahrheitssatz von der Absicht, die man merkt und die . . . verstimmt. Hoffen wir indessen im deutschen Interesse das Gegenteil.

DR. HANS BARTH

FRANZ VON LENBACH ARNOLD BÖCKLIN

FRANZ VON LENBACH
VOLUPTAS

FRANZ VON LENBACH BILDNIS SEINER TOCHTER MARION

MÜNCHEN. Die *„Phalanx“* hat gegenwärtig zwei Ausstellungen veranstaltet. Die eine führt die allerneueste, aus Belgien und Frankreich importierte Mode, den sogenannten Neo-Impressionismus, als dessen Anreger und bedeutendster Vertreter P. SIGNAC gilt, vor. Er zerlegt die Eindrücke des Freilichts und die malerische Erscheinung der Gegenstände in ihre farbigen Werte und vereinigt sie wieder zu einem bildmäßigen harmonischen Eindruck mittels eines etwas grobsinnigen pointillistischen Verfahrens, wodurch ein Oelbild einer Mosaik nahekommt. Wir können an dieser neuesten Phase moderner Experimentalkunst wenig Freude haben: ein nüchterner verstandesmäßiger Zug geht durch das Ganze. Es sind Erzeugnisse einer auf genau regulierten optischen Vorgängen und mechanisch reproduzierender Tätigkeit begründeter Kunst. Einen Schritt weiter und dieselbe Produktion kann durch Maschinen geregelt werden. Am meisten interessiert noch VALLOTTON, weil man sieht, er verfolgt doch einen bestimmten Zweck. Ein viel regeres Leben pulst in der anderen Ausstellung, im Kunstsalon *Helbing*, wo die Werke jüngerer und allerjüngster Münchener Graphiker und zwar in einzelnen Sonderveranstaltungen »Vereinigung Graphik München«, »Vereinigung graphischer Künstler«, »Künstlerinnen-Verein«, »Schule für zeichnende Künstler« zu sehen sind. Wir lernen hier eine Anzahl hervorragender begabter Talente kennen, die sich eingehend mit sehr entwicklungsfähigen, künstlerischen und technischen Problemen beschäftigen, indem sie in sachlich methodischer Weise die Errungenschaften des Impressionismus verwenden. Die Graphik übernimmt sozusagen die von diesem zutage geförderten Werte und bildet sie in ihrer Weise weiter aus und zwar auf dem von Vallotton und den Japanern eingeschlagenen Wege. Holzschnitte von HANS NEUMANN, GEORG TREUMANN und BRAUNMÜLLER geben die zartesten Licht- und Lufttöne wieder, WASSILY KANDINSKY besonders helle blühende Farben in allen Abstufungen. Manche Harmonien erinnern in der Feinheit des Tones an Whistler. Mit zum Teil sehr interessanten tüchtigen graphischen Arbeiten sind noch vertreten AUGUST BRAUN, MARTHA WENZEL, Frau M. BUSCHMANN-CZAZEK, JOH. BROCKHOFF. Mit Lithographien FRANZ HOCH, PAUL NEUENBORN und RUDOLF SCHIESTL. A. H.

LEIPZIG. Der Leipziger Kunstverein hat im April ds. Js. einen Teil vom künstlerischen Nachlaß des Malers WOLDEMAR HOTTENROTH ausgestellt. Hottenroth ist 1802 in Blasewitz geboren, er erhielt 1828 von der Dresdener Akademie ein Stipendium für Italien, ging dann auf einige Zeit nach Paris und kam 1830 nach Rom. Später ist er noch mehrfach auf Reisen gewesen, deren Frucht seine landschaftlichen Studien aus Hamburg, England, der Schweiz, dem Salzkammergut und dem Elbtal sind, die wir auf der Ausstellung sehen. Gestorben ist der Künstler, der wenige Jahre vorher erst zu schaffen aufgehört hat, am 6. September 1894 in Dresden. — Die Ausstellung gewährt einen vortrefflichen Ueberblick über den Werdegang und die ganz außerordentliche Vielseitigkeit Hottenroths. Zwei Bände mit Wasserfarbenmalereien von frappanter Naturtreue liegen aus der Knabenzeit schon vor, es folgen sorgfältige landschaftliche Studien aus 1824 bis 1827, die bald durch prächtige Oellandschaften in südlicher Farbenglut abgelöst werden. Neben zahlreichen, oft sehr humorvollen Skizzen fällt uns ein mit einfachsten Mitteln gemalter Kinderfries durch die natürliche Grazie der Figuren auf. Auch das Porträt hat der Künstler gepflegt und wir sehen in der Ausstellung äußerst feine naturwahre Köpfe. Durch alle figürlichen Werke Hottenroths, die vorliegen, und die nicht dem Humor geweiht sind, zieht eine leise Melancholie des Ausdruckes, die den Beschauer in ihren Bannkreis zieht.

WEIMAR. Im Großherzoglichen Museum veranstaltete Direktor Ruland eine Sonder-Ausstellung PRELLER'scher Werke. r.

DRESDEN. *Große Kunstausstellung.* Am 30. April wurde die Große Ausstellung Dresden 1904 durch den sächsischen Kronprinzen Friedrich August feierlich eröffnet. Gegen 1800 Einladungen waren dazu ergangen. Aus München, Berlin, Königsberg, Düsseldorf, Weimar, Karlsruhe, Stuttgart und Wien waren Vertreter der Künstlerschaft anwesend. Vorsitzender der Kommission war Gotthardt Kuehl, der wieder mit unermüdlicher Energie und großem organisatorischem Geschick für den Erfolg der Ausstellung gearbeitet hat. Die Ausstellung umfaßt 572 Oelgemälde, 532 Aquarelle, Pastelle und Zeichnungen, 426 graphische Arbeiten, 398 Bildwerke, eine kleine Abteilung modernes Kunstgewerbe (Goldschmiedearbeiten und Keramik, unter Leitung von Karl Groß), eine retrospektive Abteilung, die Malerei des 19. Jahrhunderts darstellend, mit 435 Gemälden, dabei 37 Gemälde aus der Galerie Ravené zu Berlin

und 13 aus der Galerie Konsul Weber in Hamburg, Sonderausstellungen von KARL KOEPPING (27 Radierungen und 6 Nummern kunstgewerblicher Gegenstände), ADOLPH MENZEL (50 Nummern), OSKAR ZWINTSCHER, SASCHA SCHNEIDER, der Dresdner Künstlergruppe Die Elbier, weiter eine ungemein reich und vielseitige Empireausstellung (Gegenstände fürstlichen und bürgerlichen Hausrats und Schmucks der Zeit um 1780—1820, auch zwei Gärten, einen Biedermeiergarten aus derselben Zeit und einen modernen Kaffeegarten von WILHELM KREIS. Dazu endlich eine Abteilung für Amateurphotographie, die von den besten Amateurphotographen diesseits und jenseits des Ozeans beschickt ist. Die Dresdner Ausstellung ist wiederum so reizvoll künstlerisch angeordnet und bietet eine so köstliche Mannigfaltigkeit, daß ihre Besichtigung als Ganzes einen auserlesenen Kunstgenuß gewährt. Glanzpunkte sind die graphische Abteilung, die wiederum Prof. Max Lehrs angeordnet hat, die glanzvolle retrospektive Abteilung (Gotthardt Kuehl und Eugen Bracht); die Empireausstellung (Geh. Hofrat Graff), der Rodinsaal (von Wallot ausgeschmückt) und der Kreis'sche Garten. Wir kommen auf die Ausstellung eingehend zurück. — Als höchste Auszeichnung wurde wiederum eine Anzahl von Kunstwerken außer Wettbewerb gestellt. Die Namen der Künstler werden auf eine Ehrenliste gesetzt: *Maler:* GRAF VON KALCKREUTH-Stuttgart, KARL MARR-München, LEON POHLE-Dresden, WILHELM STEINHAUSEN-Frankfurt, FRANZ STUCK-München, WILHELM TRÜBNER-Karlsruhe, FRITZ V. UHDE-München; *Bildhauer:* JOSEPH FLOSSMANN-München, R. H. HARTMANN MACLEAN-Dresden; *Graphiker:* GRAF V. KALCKREUTH-Stuttgart, KARL KOEPPING-Berlin, KARL LARSSON-Sundborn (Schweden), KONSTANTIN SOMOFF-St. Petersburg; *für Kleinkunst:* FRITZ V. MILLER-München. Die *Große goldene Medaille* erhielten die *Maler:* OTTO GREINER-Rom-Leipzig, ROBERT HAUG-Stuttgart, ARTHUR KAMPF-Berlin, TONI STADLER-München; die *Bildhauer:* AUGUST HUDLER-Dresden, HUGO LEDERER-Berlin; die *Graphiker:* OTTO GREINER-Rom-Leipzig. Die *Kleine goldene Medaille* erhielten die *Maler*: FRITZ BÄR-München, FERDINAND DORSCH-Dresden, EUGEN KAMPF-Düsseldorf, GUSTAV KAMPMANN-Karlsruhe, CHRISTIAN LANDENBERGER-München, HANS OLDE-Weimar, W. G. RITTER-Dresden, SASCHA SCHNEIDER-Meissen, OTTO HEICHERT-Königsberg; die *Bildhauer:* FRITZ KLIMSCH-Berlin, PAUL PETERICH-München, GEORG RÖMER-Florenz, AUGUST TH. SCHREITMÜLLER-Dresden, KONSTANTIN STARCK-Berlin, GEORG WRBA-München; die *Graphiker:* OTTO FISCHER-Dresden, FRANZ HEIN-Karlsruhe, EUGEN KIRCHNER-München, KARL SCHMOLL V. EISENWERTH-München; für *Kleinkunst:* ERNST RIEGEL-München. Außerdem wurden *Anerkennungsdiplome für kunsttechnische Leistungen* verliehen: ARTHUR BERGER-Dresden, THEODOR HEIDEN-München, Lehr- und Versuchswerkstätte zu Stuttgart.

DÜSSELDORF. Die internationale Kunstausstellung wurde hier am 1. Mai feierlich eröffnet. Unsere Zeitschrift wird sich demnächst noch eingehend mit der Ausstellung beschäftigen.

PERSONAL- UND ATELIER-NACHRICHTEN

BERLIN. Senator Prof. JOHANNES OTZEN ist an Stelle des Geh. Rats Ende zum Präsidenten der Berliner Akademie der Künste gewählt worden.

GESTORBEN in Dresden am 24. April der Landschaftsmaler C. W. MÜLLER, einer der letzten bisher noch lebenden Schüler Ludwig Richters. Er war 1839 zu Dresden geboren, besuchte die Dresdner Akademie und hat, abgesehen von einigen Studienreisen nach Italien (außerordentliches akademisches Reisestipendium von 1864) und in die Alpen ausschließlich in Dresden gelebt. Gleich Ludwig Richter malte er mit Vorliebe Motive aus der sächsisch-böhmischen Schweiz, wie er auch der römischen Campagna, dem Albaner- und Sabinergebirge manch anmutiges Bild abgewonnen. Von den siebzehn landschaftlichen Darstellungen dramatischer Schauplätze aus Schauspielen und Opern in den Lünetten des Vestibüls der Kgl. Hofoper zu Dresden malte er vier: Schillers »Räuber«, Hebbels »Nibelungen«, Webers »Freischütz«, Wagners »Tannhäuser«. Auch viele treffliche Aquarelle sind aus Müllers fleißigen Händen hervorgegangen. Er pflegte seine Bilder mit Ce We M zu bezeichnen. — In Pullach bei München verstarb am 22. April der Maler DAVID FRANZ, am gleichen Tage in St. Gallen der Kunstmaler RITTMEYER.

FRANZ VON LENBACH KRONPRINZ FRIEDRICH WILHELM

MÜNCHEN. Franz von Defregger, der sich von dem kürzlich erlittenen Armbruch gut erholt hat, beging am 30. April seinen 70. Geburtstag.

FRANZ VON LENBACH FRAU ALBERT VON KELLER

VERMISCHTE NACHRICHTEN

DRESDEN. Die Verbindung für historische Kunst feiert in diesem Jahre ihr fünfzigjähriges Bestehen mit ihrer dreißigsten Hauptversammlung. Ihre Gründung im Jahre 1854 ist ein eigenartiges Zeugnis der damaligen Wertschätzung des Stofflichen in der Kunst und der Rangabschätzung der Gattungen nach dem Was, während man nach dem Wie weniger fragte. In dem Aufruf, den der Schulrat Loof zu Langensalza mit dem Kunstgelehrten Professor Dr. Friedrich Eggers im Deutschen Kunstblatt erließ, hieß es u. a.: »Die Schwierigkeiten, für die Kunstausstellungen größere Meisterwerke der Kunst, namentlich größere geschichtliche Bilder zu gewinnen, haben sich in den letzten Jahren in hohem Grade gesteigert.« Privatkäufer, amerikanische und englische Spekulanten, Kunsthändler, kommen den Kunstvereinen zuvor. Aufgabe der Kunstvereine sei es, »dem Vaterlande die Werke seiner großen und edlen Meister zu erhalten und sie den Mitgliedern zum Genusse vorzuführen.« Wie viel größer wird auch der Genuß sein, wenn man die Existenz eines Gemäldes mitveranlaßt hat, wenn man es zu dauerndem Besitz erwerben kann. Wie erhebend wird das Bewußtsein sein, daß: »Mitglied eines Kunstvereines zu sein, soviel bedeutet, als in Kenntnis erhalten zu werden von dem Besten und Größten, was unsere heutige Kunst in der Staffeleimalerei zu leisten vermag. Und dies letztere wird insofern um so sicherer der Fall sein, als bei der Bestellung der Kunstvereine kein Spekulationsgeist waltet, der so leicht zu Mißgriffen in den Stoffen verleitet.« Daraufhin wurde die Verbindung im Herbst 1854 zu München gegründet; die erste Hauptversammlung war in Dresden 1855. Der Jahresbeitrag beträgt noch heute 150 M. und Zweck der Verbindung ist: Förderung der deutschen Kunst durch Erwerb bedeutender Kunstwerke und zwar vorzugsweise des geschichtlichen Faches, sei es durch Ankauf fertiger Arbeiten oder durch Bestellung nach eingesandten Skizzen oder auf Grund von Preisausschreiben. Die Verbindung hat bisher für 630500 M. Gemälde angekauft und unter ihren Mitgliedern verlost. Sie hat manches theatralische Kostümbild erworben, aber es muß anerkannt werden, daß sie mit der Zeit fortgeschritten ist und allmählich den Begriff historische Kunst immer freier ausgelegt hat. Historische Gemälde sind der Verbindung jetzt alle figürlichen Darstellungen, welche über das Alltägliche und Kleinliche hinausragen. »Das entscheidende Merkmal soll nicht im Gegenstand als solchem, sondern in der Auffassung liegen. Auch das geschichtliche Bild erhält seinen Wert erst durch die künstlerische Bewältigung des Stoffes, nicht aber durch seine Eigenschaft als Illustration eines chronikalischen Vorganges.« Die Verbindung hat bisher sechsundachtzig Gemälde erworben, darunter solche von MORITZ VON SCHWIND (Kaiser Rudolfs letzter Ritt nach Speyer) und ADOLF VON MENZEL (Zusammenkunft Friedrichs II und Josefs II zu Neiße) — dies waren die beiden ersten Ankäufe — ferner von BLEIBTREU, SPANGENBERG, JULIUS SCHOLTZ (Gastmahl der Wallensteinschen Generale), CAMPHAUSEN, L'ALLEMAND, PILOTY, LINDENSCHMITT, FRANZ ADAM, WERNER SCHUCH,

FRANZ VON LENBACH H. RUEDORFFER

KNACKFUSS, SCHEURENBERG, CARL MARR, WILHELM RÄUBER, LOUIS WEIGAND, ROCHOLL, HELLQUIST, FERDINAND KELLER, ARTHUR KAMPF, WARTHMÜLLER, u. a. Wie man sieht, hat die Verbindung alle bekannten Historienmaler der letzten fünfzig Jahre beschäftigt. Von ihrer neuerlichen Schwenkung aber zeugen Gemälde wie FRITZ MACKENSEN's Trauernde Familie, ANGELO JANK's Märchen vom Schweinehirten und der Prinzessin, JULIUS EXTER's Ländliche Scene, ERNST OPPLER's Musik, MAX PIETSCHMANN's Adam und Eva, Noahs Weinschenke von ADOLF OBERLÄNDER u. a. Noch bedeutsamer aber ist, daß die Verbindung neuerdings auch die graphische Kunst herangezogen hat, »weil sich in ihren Originalwerken die schöpferische Phantasie des Geistes unserer Zeit charakteristisch offenbart«. Im Jahre 1897 hat die Verbindung bei MAX KLINGER die Folge Vom Tode II. Teil, zwölf Blatt Radierungen, bestellt, die jedes Mitglied erhält. Im Jahre 1902 wurde für graphische Arbeiten zum Jahre 1904 eine größere Summe bereitgestellt. — Bekannt ist wohl, daß die erworbenen Kunstwerke der Reihenfolge nach den Mitgliedern, soweit sie in Deutschland, Oesterreich-Ungarn oder der Schweiz ansässig sind, zur Ansicht und Ausstellung zugesandt werden. Der Verein hat zur Zeit hundertsiebenundfünfzig Anteilscheine an hundertdreiundvierzig Mitglieder vergeben. Zwanzig gekrönte Häupter und fünfzig Kunstinstitute haben sich der Verbindung angeschlossen, auch eine Anzahl deutscher Städte, wie Breslau, Dessau, Erfurt, Köln, Leipzig, Magdeburg, Rostock, Straßburg. Auch der Verein bildender Künstler München, Sezession, ist 1903 Mitglied geworden. Es ist in der Tat wünschenswert, daß der Verbindung noch recht viele Mitglieder beitreten. Möge sie im Jubiläumsjahre einen erneuten Aufschwung nehmen. Der Vorstand besteht aus Dr. H. H. Meier, Bremen, Geh. Oberregierungsrat a. D. Dr. Max Jordan, Berlin-Steglitz und Kommerzienrat A. Molineus, Barmen.

WEIMAR. Der Thüringische Ausstellungsverein bildender Künstler, welcher es sich zur Aufgabe stellt, der bildenden Kunst in den Thüringer Landen Eingang zu verschaffen und den Künstlern neue Absatzgebiete zu erschließen, gibt seinen sechsten Jahresbericht heraus. Demselben ist zu entnehmen, daß der unermüdlich tätige Vorstand, trotz mancher ihm bereiteten Schwierigkeiten, sein Ziel unentwegt und mit erfreulichen Resultaten weiterverfolgt. Der Verein verdient in jeder Weise die Unterstützung der Künstler und des Publikums. r.

DRESDEN. *Städtische Kunstpflege.* Für das Stadt-Museum zu Dresden wurde das große Bildnis (Kniestück) Oskar Pletschs von dem tüchtigen Dresdner Bildnismaler FRANZ SIEBERT erworben. Im Jahre 1901 veranstaltete der Rat der Stadt Dresden unter den Dresdner Bildhauern einen Wettbewerb zur Förderung des freien Schaffens. Es wurden 1903 fünf Werke preisgekrönt; ihre Schöpfer verpflichteten sich, binnen einem Jahre die Modelle zur weiteren Ausführung herzustellen. Fristgemäß lieferten am 1. April 1904 die Bildhauer BRUNO FISCHER, FABRICIUS und FRIEDRICH HECHT ihre Modelle ab, während RICHARD KÖNIG und GÖDICKE im Rückstande blieben. Der städtische Kunstausschuß beschloß, dem Rate die Ausführung der drei Werke: »Badendes Mädchen«, Brunnenfigur von Bruno Fischer, »Der Athlet« von Fabricius und »Christus im Gebet« von Friedrich Hecht zur Ausführung und zum Ankauf vorzuschlagen. Ferner wurde beschlossen, am Hause Lüttichaustraße 7 zu Dresden, wo der berühmte Bildhauer RAUCH am 3. Dezember 1857, als er von einer Krankheit in Dresden Heilung suchte, starb, eine Gedenktafel anzubringen.

LEIPZIG. Bei der Loslösung der Prellerschen Fresken im römischen Hause zu Leipzig wird von Prof. DONADINI ein ganz neues interessantes Verfahren mit bestem Erfolg angewandt. Bis zum 27. April wurden fünf Bilder abgenommen ohne die geringste Beschädigung. Prof. Donadini hat die Bilder von der Wand gelöst, ohne sie vorher mit Leinwand oder irgend einem anderen Stoffe zu verkleben, was unseres Wissens bisher noch niemand zu tun gewagt hat. Das Verfahren ist folgendes: Zuerst werden die Gemälde ringsum von einem Teile des umrahmenden Mauerwerks freigemacht. Dann wird eine Art steinharten Zements, dessen Zusammensetzung Geheimnis ist, darum gelegt und darum wieder ein fester Holzrahmen. Vermöge einer zusammengesetzten Maschinerie wird nun das Mauerwerk mit dem Bilde in Stärke von etwa 10 cm herausgesägt. Dann wird das Bild mit dem Zement und dem Holzrahmen verankert, so daß es jeden Transport aushalten kann. Als fünf von den Prellerschen Bildern glücklich gelöst waren, hat man Donadini auch beauftragt, die oberen Schwindschen Bilder

SAALANSICHT AUS VILLA LENBACH

abzunehmen, damit wurde am 28. April begonnen. Weiter folgen dann die großen Fresken von Wislicenus, deren Kartons bereits das städtische Museum zu Leipzig besitzt. Die Prellerschen Wandbilder wiegen 12—25 Zentner; die Fresken von Wislicenus aber ungefähr 45—50 Zentner. Donadini wird sie daher in zwei Stücken abnehmen. Die Erben des römischen Hauses haben übrigens die beiden Bilder von Wislicenus der Thomasschule in Leipzig (Gymnasium) geschenkt.

WEIMAR. Am 25. April, dem hundertsten Geburtstage FRIEDRICH PRELLER'S, veranstaltete die hiesige Lokalkunstgenossenschaft im Verein mit der Großherzoglichen Kunstschule, dem Künstler-Verein, der Zeichenschule und der Goethe-Gesellschaft eine Gedächtnisfeier am Grabe des großen Meisters und Schöpfers des Odyssee-Zyklus. Professor Edmund Kanoldt aus Karlsruhe, ein Schüler Prellers, hielt die Gedächtnisrede. Nach der Gedächtnisfeier am Grabe fand am Wohnhause Prellers, in der Belvederer Allee, die Enthüllung einer Gedenktafel statt. r.

BUDAPEST. Der Landesverein für bildende Künste hat hier mit großen Kosten ein Atelier-Haus errichtet, das dem Künstler-Unterstützungs- und Pensionsfond des Landesvereins als Eigentum zugewiesen ist.

WIEN. Den Vorschlägen der Jury gemäß hat der Minister für Kultus und Unterricht an die diesjährigen Aussteller im Künstlerhause folgende Staatsmedaillen verteilt: Ehrendiplom »Rappel« an PETER JANSSEN für Studien zu Wandgemälden für die Universität in Marburg a. L. und »Nach dem großen Brande in Elberfeld 1687«. Die große goldene Staatsmedaille erhielten: V. BACHMANN JUN., KARL FRHR. V. MERODE und CHARLES WILDAR, die kleine goldene Medaille: JOHN QUINCY ADAMS, ALBERT EDELFELT, OSKAR FRENZEL, EDMUND KLOTZ, W. SCHNÜRR und EMIL STRECKER.

DENKMÄLER

EGER. Der hiesige Bildhauer KARL WILFERT erhielt den Auftrag zu einem Goethe-Denkmal, das die Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschaft, Kunst und Literatur im Verein mit einem Lokalkomitee in Franzensbad in Böhmen errichtet.

BRESLAU. Prof. J. TASCHNER erhielt den Auftrag zu einem Denkmal für den Naturforscher Schleiden, das in Jena aufgestellt werden soll.

TETSCHEN. Der Wiener Bildhauer RUDOLF WEYR, dem wir jüngst eine ausführliche Würdigung zuteil werden ließen (XVIII., 14), hat einen Monumentalbrunnen für die Stadt Tetschen zur Ausführung erhalten. Die Darstellung gründet sich auf einen alten Sagenstoff. Die Hauptgruppe bildet ein Mann, der ein Mädchen mit einem Trunk Wasser labt.

MANNHEIM. Der Großherzog erteilte dem Bildhauer J. HOFFRATH in Berlin, einem geborenen Mannheimer, den Auftrag zu zwei Bronzestatuen für den Schloßplatz. Die Denkmäler sollen die Großherzoge Karl Friedrich und Karl Ludwig darstellen.

ANSICHT DER VILLA LENBACH

Redaktionsschluß: 9. Mai 1904 Ausgabe: 19. Mai 1904
Für die Redaktion verantwortlich: F. SCHWARTZ
Verlagsanstalt F. BRUCKMANN A.-G. — Druck von ALPHONS BRUCKMANN. — Sämtlich in München

H. P. DILLON
BADENDE (Originallithographie)

SAAL IN DER 20. AUSSTELLUNG DER WIENER SEZESSION

DIE 20. AUSSTELLUNG DER WIENER SEZESSION

Von B. ZUCKERKANDL

Als letzte der Frühjahrs-Darbietungen hat die Sezession ihre Gaben gebracht. Wie stets, ist man bei dieser Vereinigung irgend einer interessanten künstlerischen Vertiefung gewärtig.

Stendhal sagt irgendwo: Die Malerei ist nichts anderes als konstruierte Moral. Er meint dies selbstverständlich nicht im engen Begriff des Wortes. Moral dünkt ihm hier jede Gestaltung des Schönen durch ein Temperament; jede Bildverdichtung einer echten Empfindung; jede in Kunst übersetzte seelische Erregung.

Diesen Gedanken erweiternd, könnte man auch Kunstausübung als konstruierte Moral bezeichnen. Wenn der Einzelne an seiner inneren Vervollkommnung arbeitend, sich nicht lediglich Selbstzweck ist, sondern vor allem sich als Glied eines Ganzen fühlt, und für die Gesamtheit durch die Macht seines Impulses eine Höherwertung erstrebt, dann liegt in einer solchen Handlungsweise — Kunst-Moral.

Das diesmalige Programm der Sezession entspringt solchem Empfinden. Man ist dort allmählich zu mancherlei Erkenntnissen gereift. Unter anderm zu dem Bewußtsein, daß der stereotype, in allen Kunstkritiken wiederkehrende Satz „Ueberwiegend ist in der Ausstellung das Landschaftsbild“ eigentlich unbewußt eine ernste Mahnung enthält. Die Mahnung, daß, wenn auch die Kunst der Naturwiedergabe eine herrliche und pflegenswerte ist, es doch für den Künstler auch andere Aufgaben gibt, welchen er sich gewachsen zeigen muß. Und zwar vor allem dem Erkennen und Bilden des menschlichen Körpers und seines Zusammenhanges mit der Natur. Der Akt sollte nicht, wie bisher, vernachlässigt und nur von Einzelnen gepflegt werden.

Es wurde, als im vergangenen Frühjahre die Vereinigung das Ausstellungs-Programm für das laufende Jahr herstellte, als Hauptpunkt die Forderung aufgenommen: Jedes Mitglied hat, falls es Bilder für die Frühjahrs-Ausstellung einsendet, *ein Aktbild* zu bringen.

Eine Vergewaltigung des Individualitäts-Rechtes war durch diesen Zwang nicht zu befürchten. Denn wer zur reinen Naturwiedergabe neigte, hatte noch Platz genug,

ALFRED OFFNER — WEINLESEFEST

20. Ausstellung der Wiener Sezession

neben der Hauptarbeit sie anzubringen. Den meisten war aber ein Anreiz gegeben, eine Aufstachelung, eine kraftvolle Weisung zu neuen Wegen, zu neuem Ausdruck. Wäre nur *eine* gute Arbeit auf diese Art entstanden, die Ausstellung hätte ihren Zweck erreicht. Wir sehen aber sehr gute Arbeiten, dann anerkennungswerte Leistungen und ehrliche Versuche. Jedenfalls ein erfreuliches Ringen nach Kraft und Können.

Wie immer dominiert KLIMT. Sein Bild „Wasserschlangen", welches an der Mittelwand des Hauptsaales hängt, ist ein herrlicher Farbenfleck. In den Tiefen des Meeres gleiten im sich sonnenden Halbschlummer zwei nixenartige Gestalten. Scharlachrote und goldflimmernde Schlangen wiegen sich mit ihnen; azurne, silber- und graugestreifte Fische schwimmen mit. Verführerisch blinken die kühlen Leiber und die rötlich-blonden Mähnen. Es ist ein Wasserzauber sondergleichen. Wir sehen von der Reproduktion dieses Bildes ab, weil seine Wirkung mit der Farbensuggestion steht — und fällt.

Ein vorläufig ganz im Bann Klimts Stehender, AUCHENTALLER, ist ihm zunächst plaziert. Es ist natürlich, daß eine so beherrschende Individualität, wie die Klimts, im Kreise der Mitstrebenden manche Adepten sich schafft. Nur ist zu hoffen, daß solche Suggestion doch nur eine weitergehende Entwicklungs-Phase bedeutet. Denn wo bliebe sonst das gerade in der Sezession so gepflegte und so verteidigte Recht auf Persönlichkeit.

So ist denn Auchentallers großes figurenreiches Bild „Unter den Sternen" (s. Abb. S. 430) gedanklich und kompositionell aus den Beethoven-Friesen und den Decken-Allegorien Klimts entstanden. Immerhin aber bedeutet diese Arbeit formales Können und ist das Resultat eines sehr festen, sehr bestimmten, sehr ehrlichen Wollens. Die auf der Ursa major reitende, von Schleiern umwehte Frauengestalt blickt kalt und spöttisch mitleidslos auf den ihr folgenden Zug von dem Tod, dem Entsetzen, dem Unglück geweihten Elendsgestalten. Alle Figuren sind gut im Raum eingestellt, geschickt gruppiert und des Künstlers Absichten treten klar und ungehindert zutage. Nur merkt man zu sehr den Zwang eines nachempfundenen Impulses, einer hemmenden, fremden Gestaltungsart. Viel natürlicher und auch malerisch wertvoller dünkt uns desselben Künstlers „Venus Erwachen" (S. Abb. S. 431). Das langsame, wollüstige, sich dehnende Erwachen der rotgelockten Göttin ist psychologisch sehr fein beobachtet und farbig gut gewertet.

In der gleichen symbolisch-dekorativen Richtung bewegen sich LIST's „Tag und Dämmerung" (s. Abb. S. 433) und TICHY's „Orpheus und Eurydike" (s. Abb. S. 432). Ersteres Bild könnte wohl wegen der länglichen, schmalen Form als dekoratives Wandpanneau seine Geltung finden. Darauf weisen auch die starken Konturlinien der Figuren und die Art der Koloristik hin. In mystisch geheimnisvoll schillerndem Dunkel — es ist ein bläulich grünliches Schimmern — versinkt die Dämmerung. Ihr emporschauendes Antlitz grüßt noch scheidend den aufstrahlenden Tag, den sie mit ihren schweren dunkeln Fittigen streift. Der von goldenen Locken umstrahlte Jüngling schwebt im helleuchtenden Raum,

W. FRANZ JAEGER

EINE DUNKLE WOLKE

20. Ausstellung der Wiener Sezession

einen goldschimmernden Diskus in den Händen haltend. Auch hier nimmt eine zu gewollte Tendenz den freien, reinen Eindruck eines originellen Empfindens vorweg.

Sehr echt und wirkungsvoll erscheint dagegen HANS TICHY's „Orpheus und Eurydike." Es gehört zu jenen dekorativen Gemälden, die nicht wie so oft nur Vergrößerungen eines in Staffeleiform gedachten und empfundenen Bildes sind. Es hat die große Fleck- und Linienverteilung eines Raum- und Flächenschmuckes. Durch die Farbe allein schon, bevor noch das Sujet und die Figuren vom Auge erfaßt werden, bietet es einen rein malerischen Genuß. Ein tiefes, mystisches Blau, durch welches die Figuren gleichsam schweben, und das Todesschatten kündet, gemischt von dem eindringenden, kämpfenden Morgenrot des winkenden Lebens. Innig und tief mit dieser Farbensymbolik verwebt ist der seelische Impuls, welcher den feurig vorwärtsdringenden Orpheus durchbebt und die zarte, zögernde Eurydike zurückschauern läßt.

JETTMAR, welcher zuerst durch die dichterisch tiefe und seltsame Art seiner Naturübersetzungen Aufmerksamkeit erregte, hat schon im Vorjahre mit einer figuralen Suite ganz leise akademische Tendenzen gestreift. Nun kommt in seinem diesjährigen Werke „Die Parzen" (s. Abb. S. 417) diese Neigung sehr stark zum Ausdruck. Die Körper der drei in Jugend und Schönheit prangenden Parzen sind untadelhaft gezeichnet, mit großen Kenntnissen modelliert. Die Verschlingung und Lösung der Kompositionslinien ganz ohne Anstrengung in ein klares Gebilde gefügt. Und die Farbengebung ist sogar sehr persönlich; der lila-rot und ins rosa verdämmernde Akzent schlägt bei Jettmar immer durch. In Wien hat einstens Rahl dem Akademismus eine gewisse Größe und Würde gegeben. Er hat ihn beinahe zum empfundenen Stil gemacht. Und an diese Momente muß man bei der feinen, kühlen Arbeit Jettmars denken. Sollte diese Umbildung seiner Art nicht nur ein Durchgangsstadium bedeuten, so müßten wir schwer den früheren Jettmar vermissen. Doch alles deutet bei dem ernsten, strebsamen Sinn des Künstlers darauf hin, daß wir noch mancher eigenen Blüte seines Erkennens gewärtig sein dürfen.

FRANZ METZNER ERDE
20. Ausstellung der Wiener Sezession

Ganz als ein eigener, die Grenzen seines Naturells fest wahrender Künstler hat KARL MOLL die ihm gestellte Aufgabe gelöst. Wir haben gesehen, wie er in der Kunst der Naturwiedergabe, durch das innige Versenken in Heimmotive zu bedeutenden Konzentrationen gelangt ist. Und seine Neigung, nur Erlebtes, Geschautes zu gestalten, hat ihm auch das Thema zu den diesmal figuralen Kompositionen gegeben. Er malt einfache Vorgänge in seiner Wohnstätte. Die weißblaue Stube, mit dem sauber gedeckten Frühstückstisch, und dem lieben, herzigen Kindlein davor, welchem sein Mahl bereitet wird (s. Abb. S. 435) ist ein Interieurbild, dessen Reiz

RUDOLF JETTMAR PARZEN
20. Ausstellung der Wiener Sezession

sowohl in der persönlichen, dem gelebten Dasein so unmittelbar nahestehenden Empfindung, als auch in der Wiedergabe der malerischen Wertung besteht. Es ist Interieur- und Stillebenkunst hier in feinster Art gegeben und die Bewältigung des Figuralen zeugt von ernstester Selbstarbeit. Der Landtag hat dieses Bild für die moderne Galerie angekauft.

Ganz im gesunden Naturalismus steckt noch ENGELHART. Er hat die Früchte seiner Pariser Lehrzeit unentwegt festgehalten und versuchte die Probleme von Pleinairismus, von Augenblicks-Feststellungen mit einer gewissen unbekümmerten Derbheit zu lösen. So ist er eigentlich in einen Gegensatz zu den überwiegenden Stiltendenzen der Sezession geraten. Seine Bilder fallen etwas aus der Gesamtstimmung heraus. Den Akt meistert Engelhart spielend, sei es, wenn er wie in seiner Ballszene aus dem Sophiensaal (s. Abb. S. 428) vorne das Logenpublikum in lebensgroßen Figuren agieren läßt, während er unten das wimmelnde Ballgewühl skizziert; sei es, wenn er die geschminkten Reize, die herausfordernde Haltung einer Variété-Sängerin (s. Abb. S. 424) wiedergibt. Oder wenn er versucht, in rein impressionistischer Art den hellen Fleischton eines Frauenkörpers mit Freiluftreflexen zu beleben, wie im Bilde „Der rote Hut" (s. Abb. S. 425).

Was ist aber aus einem bisher ganz realen, ganz nur die sichtbare Welt erkennenden Künstler geworden? NOWAK kannten wir bisher nur als rein impressionistischen Landschafter. Nun hat ihn das aufgestellte Programm genötigt, das alte Geleise zu verlassen und beinahe hätte er dadurch vielleicht gar zu viel an innerem Gleichgewicht eingebüßt. Denn der Sprung von naturgetreuer Wiedergabe bis zu diesem „Abend" genannten poetischen Stimmungsextrakt (s. Abb. S. 423) ist ein gar großer. Eine Ideallandschaft zeigt einen stillen Weiher, in dessen klarem Auge sich Bäume, Ufer und Himmel spiegeln. Ganz von den Strahlen der untergehenden Sonne rot leuchtend, lehnt an einem Baumstamm sinnend eine ernste hohe Frauengestalt. Träumend lagert das Mädchen ihr zu Füßen, der Jüngling am Uferrande. Stille, Friede, Harmonie soll in starken Stimmungswellen dem Beschauer sich mitteilen. Jedenfalls hat Nowak gezeigt, daß er bedeutender Steigerungen, welche man nie in ihm vermutet hätte, fähig ist. Bis er an weiteren Aufgaben erstarkt sein wird, dürfte er der Stützen,

F. BARON MYRBACH EVA
20. Ausstellung der Wiener Sezession

welcher er sich bediente und die Ludwig v. Hofmann und Henri Martin heißen, wohl entbehren.

Stimmungszauber, der rein und unmittelbar aus der Seele quillt, erfüllt das Werk von BERNATZIK. Er gestaltete sich einen eigenen Raum. Ganz in strahlendes Gelb getaucht, jenes Sonnengelb der Japaner, sind Wände und Boden. Es gibt den Kontrast zu in die Wände eingelassenen Gemälden. Ein Triptychon und Panneaus. Als Hauptbild das Paradies (s. Abb. S. 420). Eine Harmonie in Lila. Zitterndes, violettes Licht ergießt sich auf die blühende, in duftender Schönheit ruhende Natur. Zwei Engel, geradlinig, in streng empfundenem Parallelismus, halten rechts und links mit blanken Schwertern ihre Wacht.

Eine erfreuliche Leistung — durch die malerischen Qualitäten sowohl, als durch ihren stilistischen Ernst und die belehrende Wirkung, welche dieser auf *Einheit* gestimmte Raum wiedergibt.

Ueber einen abgeschlossenen Raum verfügt auch LIEBENWEIN. Er bringt eine Aquarell-Suite „St. Jörg, eine fromme Mär", von welcher wir in der Abbildung (S. 421) den Moment geben, in welchem St. Jörg ausreitet, den Lindwurm zu besiegen und das Prinzeßlein sich zu erobern. Liebenwein hält sich im großen und ganzen an die hergebrachte Form solch epischer Ritterstückmalereien. Hie und da aber, wie es die Rolle, welche den zwei Bulldoggen durchgehends in der ganzen Suite zufällt, bezeugt, fällt ein Strahl sehr echten, naiven Humors recht erquickend ein.

JÄGER's „Eine dunkle Wolke" (s. Abb. S. 415) zieht durch die Dramatik der Natur-Stimmung mächtig an. Ein stilles Dorf zeigt er uns, eingehüllt in eine dräuend schwarze Gewitterwolke. Ganz vorne hingestellt in trefflicher Perspektive hat er ein Menschenkind, ein halbwüchsiges Mädchen, welches Lebensangst, Furcht oder Trauer mit zum Kopf erhobenen Händen fliehen läßt. Einfach, ohne Pose, durch eine gewisse Größe des Vortrages, erzielt dieses Bild tiefe Wirkung.

Nun wollen wir noch auf MYRBACH's „Adam und Eva" (s. Abb. S. 418) aufmerksam machen, die „Weißen Pfauen" von STRASSER erwähnen (s. Abb. S. 429), die, aus dem Plakatstil herauskonstruiert, gute dekorative Absichten verraten, und der als graphische Komposition sehr wertvollen Darstellung von ALOIS KOLB's „Paradies" (s. Abb. S. 419) nicht vergessen.

20. Ausstellung der Wiener Sezession

ALOIS KOLB
PARADIES

WILHELM BERNATZIK TRIPTYCHON

20. Ausstellung der Wiener Sezession

Auch OFFNER'S „Weinlesefest" (s. Abb. S. 414) entbehrt nicht einer gewissen Originalität. Es ist ein moderner Bacchantenzug, den er vor uns entrollt. Blusenmänner und Bauerndirnen tanzen in dyonisischer Ekstase einen frenetischen Reigen. EUGENIE MUNK'S „Das Segel" (s. Abb. S. 427) gibt einen sehr strammen männlichen Akt.

Wenn wir die Aufzählung unseres Bildermaterials mit KÖNIG'S „Maskentanz" (s. Abb. S. 426) beschließen, so geschieht dies nicht ohne Absicht. Der Fries, von welchem wir nur einen Bruchteil geben können, stellt tanzende, flöten- und zymbalspielende Mädchen mit Satyrn, in pompejanischer Art dar. Daß gerade König, der weiche, liebenswürdige, graziöse Wiener par excellence, bei seinen figuralen Stilversuchen sofort mit großer Sicherheit die gräzisierende Empirenote anschlägt, ist ungemein charakteristisch für Wiener Stilempfinden überhaupt. Weisen doch die schönsten Kulturblüten des neunzehnten Jahrhunderts architektonischer und dekorativer Art in unserer Stadt auf ein inniges Hinneigen zu der klaren Grazie griechischer Formen hin. Es ist ein Empfinden Alt-Wiens, welches hier neu hervorquillt, und man wäre gar nicht erstaunt, wenn die in flatternde Gewänder gehüllten Tänzerinnen, welche hier ihre Posen à la Duncan ausführen, plötzlich im süßen Walzertakt sich wiegen würden.

Eine Kunstausstellung, die der menschlichen Figur den Hauptanteil einräumt, muß vor allem die Plastik zu Wort gelangen lassen. Daher bildet das Atrium von METZNER gleichsam die stimmungsvolle Einleitung der ganzen Ausstellung. Im Zusammenklang von Architektur und Plastik geschaffen, ist der kuppelförmige Rundbau errichtet, um große Karyatiden, welche der Bildhauer für einen Bau modelliert hatte, zur Geltung zu bringen. Die Mitte des Raumes nimmt Metzners Kolossalstatue „Die Erde" ein (s. Abb. S. 416). Es ist eine monumentale, starke Arbeit. In Savoniere-Stein gehauen, wirkt die kauernde, titanenhafte Gestalt wie ein Symbol unbesiegbarer Kraft. Mit beinahe brutalen Schlägen hat Metzner alles herausgearbeitet, was in dem mächtigen Gefüge dieses männlichen Aktes notwendig, entscheidend, bedeutend ist. Er hat viel von der großflächigen, alles Detail unterdrückenden Art, von dem die Gesamtwirkung allein entscheidenden Formenrhythmus Minnes angenommen. Das Elementarische dieses Erdballsymbols ist mit ganz außerordentlicher Wucht wiedergegeben.

Ganz entgegengesetzter Art ist die Wirkung, welche der sehr fein empfindende CANCIANI

20. Ausstellung der Wiener Sezession

MAXIMILIAN LIEBENWEIN
AUS »ST. JÖRG, EINE FROMME MÄR«

anstrebt. Sein Büstendenkmal des „Francesco di Manzano“ (s. Abb. S. 422) ist eine Arbeit, in welcher die Differenzierung sehr gesuchter Details, die sehr abgewertete Ausführung, eine Hauptrolle spielen. Die Wiedergabe der Persönlichkeit wird dadurch psychologisch wertvoll. So ist die Intensität der geistigen Anstrengung, welche in den Zügen des gedankenvoll Blickenden sich ausprägt, äußerst prägnant erlauscht und gegeben.

ENGELHART treffen wir nochmals und grüßen ihn als vollendeten Bildhauer. Seine Bronzereliefs auf farbigen Marmorplatten sind von impulsiver Lebendigkeit und zeigen eine hohe Beherrschung des Formalen.

So kann der erste Versuch, eine gemeinsame Erhöhung der künstlerischen Aufgaben durch ein festgesetztes Programm anzustreben, als vollkommen gelungen angesehen werden. Seit ihrem Bestehen hat die Sezession einen erziehlichen Zweck verfolgt. Erziehung des Publikums zur Anerkennung der Persönlichkeit und zum Verständnis einer der Zeit entstammenden Schönheit. Erziehung des Künstlers zum rein künstlerischen Denken, zur Wahrung einer sittlich ernsten Produktion. Sie hat darin mit dieser Ausstellung wieder einen Schritt vorwärts getan.

ALFONSO CANCIANI FRANZESCO DI MANZANO
20. Ausstellung der Wiener Sezession

WELCHEN SCHUTZ KÖNNEN WIR UNSEREN BILDERN BIETEN?

Von EUGEN VOSS, Königsberg i. Pr.

Es gibt zweierlei Gefährdungen für den vornehmsten und wertvollsten Schmuck der Häuslichkeit, unsere Bilder: Aeußerliche und innere Verletzungen, d. h. solche, die dem Bilde wie jedem Stück Möbel oder Gebrauchsgegenstand zustoßen können, und solche, die sich gewissermaßen von innen heraus — von selbst — entwickeln.

Gegen die äußeren ist der beste Schutz der negative, nichts an dem Bilde zu tun. Wenn es richtig an der Wand aufgehängt ist, darunter ist zu verstehen, möglichst weit ab und mit der Bildfläche etwas nach unten geneigt, entweder durch Korke zwischen Wand und Rahmen oder dadurch, daß sich die Oese des Rahmens an dem Nagelkopf eines längeren Nagels befindet, wodurch der obere Rand absteht und der untere anliegt, so kann es lange so hängen bleiben, ohne daß etwas daran zu tun nötig wäre. Das übliche Staubwischen darf nur den Rahmen betreffen, das Bild selbst hat es nicht nötig. Vielleicht alle Jahr einmal abstauben mit einem Federwedel genügt. Das Wischtuch ist ein großer Feind der Bilder, dadurch wird der Staub darauf festgerieben. Gegen das Ansetzen von Staub- und Rauchteilchen, gegen Fliegen- und Spinnenschmutz könnte man ein Oelbild ebenso wie einen Stich, eine Photographie, durch Glas schützen. Es spricht manches dagegen, aber viel dafür; für kleine Kabinettstückchen möchte ich es unbedingt empfehlen, auch für größere besonders wertvolle Bilder ist es eher an- als abzuraten. Für eine längere Zeit, beispielsweise bei einer größeren Reise, schützt man Bilder oft durch Bedecken, Verhängen. Das ist falsch. Ein Oelfarbenanstrich und ein Bild ist dem inneren Material nach dasselbe; wer hat nicht schon auf einer weißen Tür einen dunkeln Fleck gesehen, wo eine Tafel, ein Plakat oder dergl. befestigt gewesen ist? Wird ein Bild der Lichtstrahlen beraubt, so muß es nachdunkeln. Ein zeitweiser Schutz geschieht am besten durch Bespannen mit dünner Gaze, Flor, ähnlich wie man durchsichtig bleibend Kronleuchter damit verhüllt. Auch die Rückseite hat man zu schützen

gesucht dadurch, daß man über die ganze hintere Rahmenfläche irgend einen Stoff gespannt hat. Dieser Schutz hat gewiß Berechtigung, der Staub kann sich nicht auf der Rückseite festsetzen, es können sich keine Zwischenlager zwischen Leinwand und dem hölzernen Keilrahmen durch allerlei Hineingleitendes bilden, beim Hantieren mit den Bildern ist die Fläche gesicherter; aber dieser Schutz bringt die Unbequemlichkeit mit sich, daß man schwerer hinzu kann, wenn das Bild aus dem Rahmen genommen werden muß, um die Leinwand durch Aufklopfen der Holzkeile fester zu spannen oder um es einmal zu säubern, zu waschen. Letzteres wird leider zuweilen nötig, wenn es auch nur vielleicht alle zehn Jahre zu geschehen braucht. Ehe es nicht sachkundig geschieht (XVII. Jahrgang, Heft 18), unterbleibt es besser, denn die äußeren Beschädigungen des Bildes nehmen damit gewöhnlich ihren Anfang. Waschen und Firnissen wird meist zusammen genannt, beides legt nur zu oft den Grund zum Verfall des Bildes.

Temperaturunterschiede, Wärme und Kälte schaden im allgemeinen den Bildern nicht, vor direkt darauf fallenden Sonnenstrahlen muß man sie selbstverständlich bewahren, dabei kann Farbe und Firnis in Blasen aufgezogen werden. Der schlimmste Feind ist nicht nur Nässe, sondern überhaupt Feuchtigkeit, auch wenn sie nur unmerklich an die Luft gebunden ist.

Die Schäden, welche bei Bildern entstehen, ohne daß äußere Ursachen dafür zu erkennen sind, die sich aus der materiellen Beschaffenheit, dem Stofflichen: Farbe, Firniß und Leinwand herausbilden, sind leider sehr zahlreich und dagegen ist ein Schutz schwerer. Die Farbe selbst trägt am wenigsten schuld; unsere im Handel befindlichen Farben sind im allgemeinen gut. Man kann vom Farbkörper als von etwas beinahe Unvergänglichem sprechen; die Beschaffenheit Jahrtausende alter Ausgrabungen, deren Farbe sich bis auf unsere Zeit erhalten hat, gibt den Beleg dafür. In den Galerien prangen die Jahrhunderte alten Schöpfungen unserer

ANTON NOWAK — ABEND

20. Ausstellung der Wiener Sezession

JOSEF ENGELHART EINE SÄNGERIN
20. Ausstellung der Wiener Sezession

alten Meister, sofern sie richtig restauriert sind, in lichter Farbenschönheit. Das Vergängliche und Beeinträchtigende sind die Bindemittel, die das Farbepulver verbindende und umhüllende Schicht, der Zusatz, den heute fast jeder Maler zu den Farben, wie sie die Fabriken liefern, behufs zusagender Verarbeitung macht. Dafür hat jeder Maler sein eigenes Rezept und es existieren in großer Anzahl Malmittel, Medien, Malbutter, die je nach der individuellen Handlichkeit verwandt werden und deren schädliche Eigenschaften sich erst mit der Zeit herausstellen. Dem Künstler, der sie gebraucht hat, können sie dabei viel Verdruß bereiten, ohne daß er in der Lage ist, Abhilfe zu schaffen. Ein Hauptfehler ist das Vergilben. Tritt dies gleichmäßig auf, so ist es eine allgemeine Tonveränderung, die manchmal nicht unsympathisch wirkt; störend wirkt dies aber bei partieller Erscheinung. Es kommt vor, daß solche Malmittel zur Anreibung der Untermalung benutzt werden oder bei Ergänzung und Veränderung einzelner Partien des Bildes, ohne daß dabei eine gleichmäßige Verarbeitung stattfindet; dann erscheinen auf dem Bilde in späterer Zeit, wenn es längst seinen Besitzer gefunden hat, einzelne schmutzige dunkle oder gelbe Stellen. Die Reparierung solcher Schäden ist Sache des erfahrenen Fachmannes. Dasselbe trifft zu bei Schädigungen durch die das Bild bedeckende Firnisschicht mit ähnlicher Begleiterscheinung.

Andere störende Erscheinungen, gegen die sich aber der Bilderbesitzer leicht schützen kann, sind das teilweise Blindwerden und Blauanlaufen der Bilder. Dafür gibt es ein einfaches Mittel. Mit Watte wird etwas Vaseline — die in allen Drogenhandlungen und Apotheken erhältliche Blechschachtel zu 30 Pfg. — auf das Bild eingerieben und dann mit trockener Watte wieder vollständig heruntergerieben. Sehr zu beachten ist dabei, daß auf jeder so behandelten Stelle des Bildes immer von der Rückseite ein Gegendruck ausgeübt wird, um das Zerbrechen der Bildfläche zu vermeiden, was sich ganz besonders störend bemerkbar macht, wenn die Leinwand gegen die Kante des Keilrahmens drückt und so eine große, rings herumlaufende Bruchmarke zurückläßt. Dies Verfahren ist gleichzeitig oft ein guter Ersatz für das Waschen des Bildes. Die abreibende Watte wird dabei schwarz; wenn die Watte schließlich rein bleibt, so ist auch das Bild wieder rein geworden und wird in unverminderter Farbenwirkung lange das Auge des Besitzers erfreuen. Der feine Hauch Vaseline, der trotz des vollständigen Herunterreibens doch noch auf dem Bilde bleibt, schützt es gegen die Erscheinungen des Blindwerdens und Blauanlaufens.

Die Schädlichkeit des Waschens mit Wasser beruht auf der leidigen hygroskopischen Eigenschaft der Leinwand (XVIII. Jahrgang, Heft 11). In Erkenntnis dafür sind Ersatzmittel geschaffen, Dr. Büttners Phöbus A (H. Schmincke & Co., Düsseldorf), Helios (Dr. Fr. Schönfeld & Co., Düsseldorf), deren Anwendung indes dem Fachmann überlassen bleiben muß. Die meisten — von selbst — auftretenden Bilderschäden haben ihre Ursache in der Feuchtigkeit und finden ihre Erklärung in der bösen Eigenschaft der Leinwand, sich bei Feuchtigkeitsaufnahme zusammenzuziehen und bei deren Abgabe wieder auszudehnen. Dies beständige Arbeiten der Leinwand, äußerlich erkennbar durch das zeitweise Gespanntsein und Faltigwerden der Bildfläche, ist die Ursache des Zusammenschiebens von noch geschmeidigem Farbenauftrag unter Bildung

20. Ausstellung der Wiener Sezession

JOSEF ENGELHART
DER ROTE HUT

FRIEDRICH KÖNIG *20. Ausstellung der Wiener Sezession* MASKENTANZ

der weißen netzartigen Linien, das sogenannte Reißen der Farbe, und ferner des Zerbrechens, der Craquelürenbildung bei harter emaillierter Bildfläche von alten Bildern. Der schon früher empfohlene Schutz dagegen durch das patentierte Bilderschutzmittel „Voß“ (Günther Wagner, Hannover und Wien) ist ein sehr einfacher. Die Rückseite der Leinwand wird mit einem breiten Pinsel damit eingestrichen. Befindet sich die Leinwand dabei in ihrer normalen Ausdehnung, nämlich im Winter im geheizten Zimmer oder im Sommer bei anhaltender Trockenheit, und wird sie dann — wenn es nötig ist — durch Aufkeilen des Blendrahmens gespannt, so bleibt sie dauernd gespannt und dem Bilde wird nunmehr weder durch den Einfluß der Feuchtigkeit noch durch das vorübergehende Naßwerden beim Waschen irgend ein Schaden erwachsen. Dies Einstreichen der Rückseite ist aber nur ein Präservativ und kein Remedium. Bereits bestehende Schäden werden dadurch nicht geheilt, höchstens wird einer Vergrößerung vorgebeugt. Für neue resp. gut erhaltene Bilder ist es ein Schutz, der den Vorzug der Einfachheit und leichten Anwendbarkeit gegenüber anderen Verfahren besitzt, welche denselben Zweck verfolgen, nämlich die erst in neuerer Zeit klar erkannte schädliche hygroskopische Eigenschaft der Leinwand zu paralysieren. So wurde die rückseitige Leinwand mit Oelfarbe bestrichen; Begleiterscheinung war aber das Verbeulen und Glashartwerden des Bildes. v. Pareira empfahl das Rentoilieren mit Kautschuk; an Adalbert Kreitmayer in München wurde 1897 ein Patent erteilt für ein Verfahren zur Sicherung des Malgrundes von Oelgemälden auf Leinwand gegen die Einflüsse der Atmosphärilien, wonach das Bild mit Lacken, wie sie zum Firnissen der Oelbilder verwandt werden, auf Zinnfolie geklebt wird.

Besser wäre es um das Wohlerhaltenbleiben der Bilder bestellt, wenn der Künstler bereits bei der Herstellung darauf Bedacht nähme, sein Bild in einer der angeführten Arten vor dem Verfall zu schützen, oder wenn er ein Fundament wählt, das bessere Gewähr für die Dauer bietet als die bisher übliche Malleinwand, wie Holz für kleinere Bilder, vielleicht Linoleum; auch ist aus der Fabrik von Dr. Fr. Schönfeld & Co., Düsseldorf, bereits nach dem Patent Voß imprägnierte Malleinwand, derart auf der Rückseite abgestempelt, im Handel. Dem produktiven Künstler, der sein ganzes Interesse auf die künstlerische Ausgestaltung seiner Bilder verwenden muß, bleibt wenig Zeit, sich mit den berührten, rein technischen Fragen zu beschäftigen, er verwendet sein Material so wie er es fertig vorfindet; und leider fehlte ihm bisher auch die Gelegenheit, sich über das Verhalten dieses Materials zu informieren — wenn nicht durch üble Erfahrung zu spät — da auf Kunstschulen und Akademien früher so gut wie gar nicht und heute auch nur vereinzelt auf solche handwerksmäßig technischen Kenntnisse Wert gelegt ist.

Es wäre ein großer Nutzen für den Bestand unserer Kunstschätze, wenn von Staatswegen darauf gehalten würde, daß neben dem Kunstunterricht jeder Kunstschüler auch eingehende Materialkenntnisse erhielte. Diese hätten sich mindestens auf das Fundament, Leinwand, Holz etc., deren Grundierung, die Bindemittel und die Firnisse zu erstrecken.

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

PRAG. *65. Jahresausstellung im Rudolfinum.* Seit drei Jahren waren die verschiedenen Ausstellungskommissionen redlich bemüht, dem alten Schlendrian in der Aufnahme von Werken und im Aufhängen derselben ein Ende zu machen, um die Ausstellung auf das Niveau einer modernen Veranstaltung zu heben. Mit Befriedigung konnte man den Erfolg dieser sicher dankenswerten Bestrebungen feststellen, sich darüber freuen und allgemein wurden die durchgeführten Aenderungen und Verbesserungen auch anerkannt. Eine einzige, entweder ihr Amt nicht richtig erfassende oder vielleicht auch demselben nicht gewachsene Kommission genügte aber, um alles wieder auf den alten Standpunkt herabzudrücken. Wohl war man bemüht durch eine von anderen Ausstellungen entlehnte Einteilung in kleinere Räume intimere Wirkungen zu erzielen; aber was kann das nützen, wenn man wiederum über tausend Werke aufgenommen und aufgehängt hat. Und dazu noch *wie* aufgehängt. Es ist fürwahr keine leichte Aufgabe und es gehört viel Ueberwindung dazu, in diesem Wust die guten Sachen herauszusuchen, um sich an ihrem Anblick einigermaßen zu entschädigen. Man muß nach dem Zwecke dieser Ausstellung fragen. Soll sie wirklich nur ein Bildermarkt sein, wo die Arbeiten dicht an den Wänden, wie gepflastert, durcheinanderhängen, gut und schlecht, ob sie zueinander passen oder nicht, wo der schlechteste Dilettantismus sich stolz neben bedeutenden Werken anerkannter Meister breit machen darf. Kann man sich denn nicht von der Rücksicht auf die Mitgliedschaft oder die Agenten des Kunstvereins freimachen und die Ausstellung zu dem machen, was sie ja doch sein will. Wie will man es denn verantworten, daß Werke von Künstlern von anerkanntem Ruf im selben Raume hängen sollen, wie die schlimmsten Arbeiten eingebildeter Dilettanten, die nur durch ihren Jahresbeitrag oder durch ihr Werben von Mitgliedern für den Kunstverein sich das Recht zum Ausstellen erwerben? Wenn man von dieser Anschauung, die sich heuer in erschreckender Weise bemerkbar macht, durchaus nicht abkommen will oder kann, so wird nichts anderes übrig bleiben, als jeden Künstler zu warnen, irgend ein Werk einzuschicken. Man war bemüht, alles mögliche zusammenzubekommen. Die Menge soll imponieren — Wem? — Wieder der Menge? Sonst kann doch niemand befriedigt diesen Jahrmarkt verlassen, ohne mit Bedauern an die guten Arbeiten zu denken, die sich in der Masse verlieren. Einige wenige Künstler waren so glücklich, weil sie kollektiv ausstellten, eigene Räume zu erhalten und diese sind wohl die einzigen Plätze, wo man sich erholen kann. So hat der Wiener K. MOLL einige seiner, in feinster Stimmung wiedergegebenen Motive aus Niederösterreich in einem Kabinett vereinigt und dank seiner Anwesenheit in Prag in einer Weise aufgehängt, daß jedermann die Werke auch genießen kann. OTTO FRIEDRICH in Wien hat überraschende, seine Vielseitigkeit, künstlerische Laune und Satire, dabei ein hochbedeutsames, malerisches Können aufweisende Sammlung von achtundfünfzig Arbeiten gebracht. Sonst finden wir mit einer größeren Anzahl von Werken noch, JEAN FRANÇOIS RAFFAELLI, der seine neuen Farbstifte in seiner prickelnden, lebendigen Art vorführt, WILLY HAMMACHER, Berlin, mit farbensatten, stimmungsvollen Meeresschilderungen, HEINRICH und ALEX. JAKESCH in Prag, den Bund der zeichnenden Künstler sowie den Verein für Originalradierung in München, die Berliner Vereinigung für Originallithographie und den begabten Bildhauer GOTTLIEB KAFKA in Prag.

Hervorragend wie immer ist V. MYSLBECK in Prag in seinem »Kardinal Schwarzenberg«. Von deutschen Malern ist an erster Stelle FRITZ VON UHDE zu nennen, dessen »Sommerfrische« wohl zu dem Besten zählt, was überhaupt zu sehen ist. THAULOW, MARR, STUCK, von Franzosen BILLOTTE, AGACHE, COTTET, LAURENS, TREMIET, CONSTANT, von Schotten BLACK, HENDERSON, BROWN, CRAWFORD, PATERSON und viele, viele andere. Der Katalog umfaßt 1036 Nummern, wer soll bei den ungünstigen Räumen alles sehen können? Von Deutschböhmen wären RICH. TESCHNER, EMIL UHL, MICHL, FR. JÄGER, C. KORZENDÖRFER und KARL WIEFERT zu nennen. Und nun noch etwas. Die Ausstellungsleitung war bemüht Werke aller Richtungen zusammenzubekommen und hat nun auch ein Kabinett mit Arbeiten von CUNO AMIET, dem Hodlerschüler, THORN PRIKKER, EDUARD MUNCH, HUMMEL, JULIUS EXTER, HANS UNGER u. a. gefüllt. Man mag nun über diese Art Kunst denken wie man will, bloßgestellt dürfen die einmal angenommenen Werke denn doch nicht werden und das ist durch die Art des Aufhängens geschehen. Das ist eines Unter-

EUGENIE MUNK DAS SEGEL
20. Ausstellung der Wiener Sezession

20. Ausstellung der Wiener Sezession

JOSEF ENGELHART
EIN BLICK IN DEN SOPHIENSAAL

nehmens, wie es diese Ausstellung doch sein will, nicht würdig und drückt das Niveau derselben bedeutend herab. K. K.

NEW YORK. *Sechsundzwanzigste Jahresausstellung der American Artists.* Entweder lockte die Mehrzahl der Aussteller die Darstellung dessen, »was nur einmal auf der Erde vorhanden ist«, oder der immerhin sicherste klingende Erfolg — die sechsundzwanzigste Jahresausstellung wird an Zahl und Qualität vom Porträt beherrscht. Das Meisterwerk SARGENT's »Die drei Misses Hunter«, nimmt den Ehrenplatz ein. Es ist des Künstlers größtes Werk, unvergleichlich in der Wiedergabe der Fleischtöne, der Stoffe, der Komposition. Allerdings ist die Perspektive mit souveräner Ueberlegenheit behandelt; um die eine Schwester in Weiß, die halb im Hintergrunde sitzt, besser hervortreten zu lassen, liegt der Teppich wie auf einer schiefen Ebene und das Schoßhündchen macht den Eindruck, als sollte es vom Kleide der Miss Hunter in Schwarz ins Publihineinrollen. Aber wie verschwinden diese Defekte vor dem Gesamteindruck, den leuchtenden Farbentönen! Im selben Saale hängt eines der heiligen Familienbilder ohne Heiligenschein, diesmal die ganze Familie des Malers DE FOREST BRUSH, wie immer die besten vlämischen Maler in Erinnerung bringend. Ein erst seit kurzem zu Ansehen gelangter Maler, ROBERT HENRI, hat ein kräftiges, fein charakterisierendes Männerbildnis, LOEB den milden Denkerkopf des Philantropen Schiff, FRUMKES einen Knaben in Blau, von so starker Farbenwirkung, daß ihm sein Platz im dunkelsten der Seitenzimmer nicht viel anhaben kann; von packender Wirkung ist das Porträt des Altmeisters Josef Israels, in den gelbbraunen Farbentönen an Lenbachs frühere Werke erinnernd, in seiner scharfen Charakteristik kaum den jungen, erst werdenden Maler, der sich WALTER FLORIAN nennt, verratend. Gefällige Frauenbildnisse sind JONGERS' »Porträt seiner Frau«, THORNE's Bild einer alten feinen Gesellschaftsdame, CHASE's Mädchen in Gelb, MOSCHKOWITZ's Kindergruppe, BUTLER's Frau und Sohn. Wohl ins Gebiet der Porträts gehörig, wenn auch nicht als solche bezeichnet sind WOOLF's Chemiker und VOLK's Kostümbild in der Tracht der Kolonialzeit. »Am Piano« von CURRAN, eine vorzügliche Lichtstudie, ein junges Mädchen an dem weißverhängten Fenster auf dem Flügel übend, wurde mit dem Carnegie-Preis ausgezeichnet. Man kann das Bild getrost als das beste Figurenbild der Ausstellung bezeichnen, »Pfingstrosen« desselben Malers und KENDALL's zwei leuchtende »Kinderbilder«, »Il Penseroso« und »L'Allegro« als nächste in der Rangstufe. Stimmungsvolle Landschaften sind CARLSEN's »Berggipfel in Connecticut«, eine Herbstlandschaft mit trefflicher Atmosphäre, STEICHEN's zwei Herbststudien vom Lake George mit meisterhaften Lichtwirkungen, BEN FOSTER's Nebel-Abend, bei dem der Himmel und die Bäume besonders schön sind, die Tierstaffage fein ausgeführt, EATON's düstere Nadelbaumgruppe, massig und effektvoll gegen einen Abendhimmel gruppiert, DUFNER's »An der Küste der Bretagne«, im Mondscheine einfahrende Fischerbote, »Monadnok«, blauglänzende Schieferfelsen von ROCKWELL KENT, JUNESS' jr. »In den Wolken«, eine Farbensymphonie,

GUSTAV STRASSER - WEISSE PFAUE
20. Ausstellung der Wiener Sezession

JOSEF AUCHENTALLER UNTER DEN STERNEN
20. Ausstellung der Wiener Sezession

die verspricht, daß er das Erbe seines großen Vaters antreten könnte, BOLTON JONES, »Der Waldbach«, SHURTLEFF's »Schnee in den Adirondacks«, eine treffliche Lichtstudie, HARRISON's »Morgen nach einem Schneefall«, PALMER's »Wasserbild«, REDFIELD's brillante Marine »Boothbay Harbor« und OCHTMANN's »Sonnenaufgang im Herbst«, dem der Webb-Preis zuerkannt wurde. Ein hervorragendes Architekturbild ist COOPER's »City Hall Park, New York«. Einige vorzügliche kleine Skulpturen von BESSIE PATTER VONNOH, ROTH, BARGLUM und LOPEZ vervollständigen die Ausstellung. P. HANN

BADEN-BADEN. Der *»Badener Salon«* — die städtische Kunstausstellung im Konversationshause — ist wieder für die Dauer der Saison eröffnet. Das nahegelegene Karlsruhe stellt hier gewohnterweise das Hauptkontingent mit HANS THOMA, RITTER, TRÜBNER, VON VOLKMANN, KAMPMANN, VON RAVENSTEIN und H. VOLZ an der Spitze, während die Münchener Kunst in FRANZ HOCH, PAUL HOECKER, RICHARD KAISER, ERNST OPPLER, LENBACH, STUCK, HENGELER und VON ZUMBUSCH tüchtige Vertreter findet. Auffallend, weil von durchweg hoher Qualität, ist die fast raffiniert zu nennende Auswahl der aus Berlin stammenden Kunstwerke, wie die von A. VON MENZEL, MAX LIEBERMANN, L. VON HOFMANN, LEISTIKOW, ULRICH HÜBNER, HAMACHER, HANS HERRMANN, SLEVOGT, O. H. ENGEL, zwischen denen als die Hauptskulpturen des »Salon« MAX KRUSE's »Nietzsche« und desselben Originalholzgruppe »Junge Liebe« hervorragen. SASCHA SCHNEIDER debütiert hier mit seiner »Phalanx der Starken«; von Ausländern sind vertreten die Franzosen PISSARRO, MONET, GASTON LA TOUCHE, SISLEY und RAFFAELLI, der Belgier GILSOUL, der HOLLÄNDER ISRAELS, der Schotte JOHN TERRIS, die Italiener SEGANTINI, SIMONI und VIGHI und die Spanier A. und P. SALINAS und GARCIA Y RODRIGUEZ.

BERLIN. In LOUIS LEGRAND führt *Ed. Schultes Kunstsalon* einen jener vielseitigen und geschickten Künstler vor, an denen Paris reicher ist als irgend ein anderes europäisches Kunstzentrum. Alles, was nur während der letzten Jahre in der französischen Kunst Sensation gemacht hat, gibt einen Reflex in seinen Zeichnungen, Radierungen und Gemälden. Legrand ist dabei ungemein objektiv in seiner Bewunderung für alle Modegrößen. Er findet Lerolle ebenso nachahmungswürdig wie Degas und achtet Helleu nicht geringer als Lautrec, von Besnard geht er zu Dagnan-Bouveret, von Rops zu Béraud und Maignan. Kann man bei jemand, der so wenig eigene Persönlichkeit ist, daß er die Art der widersprechendsten Erscheinungen mit Leichtigkeit nachahmt, von Temperament sprechen? Dennoch möchte man behaupten, daß Legrand nicht ganz ohne diese Eigenschaft ist. Es finden sich besonders unter seinen Radierungen ein paar Scenen aus dem Pariser Leben von äußerst rassiger Frivolität, die beinahe Charakter haben. Und wenige imitatorische Talente verfügen über ein so glänzendes technisches Vermögen wie Legrand. Nichts ist so schwierig, das er nicht mit bemerkenswerter Leichtigkeit und Grazie zu machen wüßte. Trotz einer fabelhaften Produktivität sind seine Arbeiten von der delikatesten Ausführung und nicht selten vollendeter als die Originale, durch die sie inspiriert wurden. Mit sehr hübschen Leistungen ist die *Münchner Vereinigung »Graphik«*

erschienen, die den Farbenholzschnitt pflegt. AUG. BRAUN, HANS NEUMANN jr., CARL LINER und MARTHA WENZEL treten auf diesem engen Gebiet sogar schon als Persönlichkeiten von scharfer Prägung hervor. Wie die Bilder von PAUL TROUILLEBERT einst von gewissenlosen Kunsthändlern als echte Corots in den Handel gebracht werden konnten, erscheint schwer begreiflich. Die hier vorgeführte Kollektion von Werken des verstorbenen Künstlers enthält kein Bild, das als Corot gehen könnte. Vor allem fehlt das Poetische, der Duft, der Corots Landschaften über das Wirkliche erhebt. Trouillebert ist realistischer und weniger einfach. Immerhin erscheint er als ein Künstler von sehr feiner Begabung, der mit seinen Landschaften von der Loire oder der Sarthe neben seinen berühmteren Lehrer eine durchaus stattliche Figur macht und in seinen gemalten weiblichen Akten sich sogar weit von ihm entfernt. Eine wenig erfreuliche Bekanntschaft macht man in dieser Ausstellung an PAUL SCHAD-ROSSA, der im Anschluß an Stuck und Ludwig v. Hofmann in fahlen, kraftlosen Farben schlecht gezeichnete symbolistische Bilder mit pompösen Unterschriften, wie »Dem freien Menschentum«, »Die Berge der Sehnsucht«, »Mysterium der Liebe«, produziert, deren künstlerischer Unwert nur von sehr anspruchslosen Leuten bezweifelt werden kann.

Das *Künstlerhaus* verfolgt, wie es scheint, die seltsame Taktik, seine sehenswertesten Ausstellungen um eine Zeit zu bringen, wo niemand mehr in Ausstellungen gehen mag. Die neueste Vorführung »Kunst von Alt- und Neu-Berlin« wäre mitten in der Saison ein Bombenerfolg gewesen. Jetzt macht ihr der grüne Frühling eine so heftige Konkurrenz, daß kaum ein Mensch die höchst interessante Sammlung von alten und neuen Bildern, Zeichnungen und Lithographien ansieht. Hoffentlich gibt jedoch die Ausstellung einigen Berufenen Aufmunterung und Veranlassung, sich einmal etwas eingehender um die Berliner Kunst zwischen 1820 und 1850 zu kümmern. Man dürfte Entdeckungen machen, die vielleicht Lichtwarks Neid erregen und die von ihm ausgegrabenen, vortrefflichen Leistungen der Hamburger Künstler aus jenen Jahren in den Schatten stellen könnten. Hat doch da zum Beispiel in den zwanziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts in Berlin ein Maler gelebt, der sich die für jene Zeit seltsame Aufgabe wählte, die Schleiferei, den Transport und die Aufstellung der riesigen Granitschale, die vor dem Museum im Berliner Lustgarten steht, bildlich zu verewigen. Der bescheidene Mann hielt es nicht für nötig, sich auf den drei von ihm gemalten Bildern zu nennen. Man weiß also nicht, von wem sie herrühren, aber es sind erstaunlich gute Werke. Sehr naiv gemacht, aber so voll von scharfen Beobachtungen und malerisch so famos zusammengehalten, daß man seine helle Freude an diesem vormenzelschen Realisten hat. Man sieht auf dem ersten Bilde die schon fertige, spiegelblank polierte Schale auf Gerüsten in einem riesigen Holzschuppen, wo sie von einem höheren Offizier angesehen wird. Die Struktur des Granits ist beinahe chinesenhaft genau nachgebildet, die Lichtverteilung in dem Raum von verschiedenen Seiten aufs sorgfältigste studiert. Die Fenster spiegeln sich in dem Stein und da eins von ihnen geöffnet ist, erscheint auf der Vorderseite der Schale ziemlich klar das Bild des Gartens, in dem der Schuppen steht. Eine blonde Helligkeit füllt den Raum. In dem zweiten Bilde ist dargestellt, wie die Schale aufgerichtet in einer ungeheuren Balkenkonstruktion durch Winden und Ketten auf die Straße gebracht wird. Die Sonne scheint und wirft die Schatten des Balkengerüstes auf den von hundert Füßen zertretenen Sandboden. Arbeiter sind um das Ungetüm beschäftigt, müßige Gaffer stehen dabei. Charakteristische Gestalten und Bewegungen, sehr merkwürdige und ohne Zweifel nach der Natur porträtierte Erscheinungen. Im dritten Bilde steht die Riesenschale zwar noch nicht unmittelbar auf ihrem Sockel, aber doch an ihrem Platze darüber und wird vom Publikum betrachtet. Man sieht den alten Dom, den Lustgarten und hinten das preußische Königsschloß. Wieder hat der Maler der Spiegelung des Steins seine besondere Aufmerksamkeit gewidmet. Der Effekt ist prachtvoll, aber noch schöner, wie dieser unbekannte Meister die Wirkungen des Sonnenlichtes und der Luft auf farbigen Frauenkleidern, schwarzen Röcken und Uniformen und Gesichtern darzustellen sucht. Ein wenig trocken zwar, aber doch mit einer Wahrheit und Intimität, die nicht genug bewundert werden kann. Dieser Griff ins Leben, dieses Absehen vor allen akademischen Kompositionsregeln, diese absolute Hingabe an den Stoff, ohne die malerische Pointe zu vergessen, alles das, was wir heut schätzen, muß damals die Zeitgenossen seltsam berührt haben. Die drei Bilder, die so entzückend frisch und klar in den Farben sind, interessieren mehr als alles übrige in der Aus-

JOSEF AUCHENTALLER — VENUS' ERWACHEN
20. Ausstellung der Wiener Sezession

stellung, obgleich es auch sonst weder an seltenen noch an künstlerisch wertvollen Arbeiten fehlt. Da sind der Zimmer- und Mauergesellenbrief, die Menzel entwarf; da sind Porträts und Karikaturen von Schadow, Hosemann, Krüger, L'Allemand, Hensel; da sind längst verschwundene Bauwerke von guten Architekturmalern verewigt, das Erscheinen der ersten Droschke in Berlin, die Singerei der Kurrendeknaben auf den Höfen in Bildern festgehalten. Dann kommen etwa dreißig Jahre Pause. Was ist den Künstlern die Alltäglichkeit von Berlin! Die alten Gebäude werden demoliert, die Straßen breiter und prächtiger. Fort mit den Erinnerungen an die gute, alte, gemütliche Zeit und ihren Kulturgütern! Der Protzenstil und das Großstadtleben halten ihren Einzug. Berlin will Reichshauptstadt werden. Nur ein paar Maler fühlen, daß hier etwas Kostbares, nie wieder zu Erlangendes zerstört wird. Sie beginnen gegen 1880 Dokumente der Vergangenheit zu sammeln. FRANZ SKARBINA notiert, wie so ein alter Berliner Prellpfahl aussah; er war aus Eisen und lief oben in den Kopf eines gehelmten Ritters aus — oder wie sich die Waschbänke an der Spree mitten in der Stadt dem Auge des Großstädters präsentierten oder wie grundlose Weidenwege am Nollendorfplatz noch 1883 zu finden waren. Der Künstler hat Schutzmänner, Droschken, Bäckergesellen, Dienstleute, Blumenfrauen und Weihnachtsmärkte porträtiert. Von PAUL MEYERHEIM erfährt man, wie idyllisch es 1870 noch bei der Schleuse an der Lichtensteinbrücke — heute elegantestes Tiergartenviertel — aussah. FISCHER-CÖRLIN hat niedergerissene Straßen gemalt, HANS HERRMANN und PAUL HÖNIGER mit teilweise sehr feinen künstlerischen Intentionen das vielgestaltige Leben an der Potsdamer Brücke, am Potsdamer und Lützowplatz und in den Cafés. Selbst Maler von geringen Fähigkeiten wie G. SCHÖBEL, P. PRIEM, AD. SCHLABITZ, M. GSCHEIDEL und J. RUOSS, erscheinen in Bildern, wo sie nichts wollen, als treu sein, ganz erträglich. Man darf erwarten, daß dieser erste Versuch, zu zeigen, was Berlin an autochthoner Kunst aufgebracht hat und besitzt, Fortsetzung finden und manche hübsche Ueberraschung noch hervorrufen wird.

HANS TICHY — ORPHEUS UND EURYDIKE

20. Ausstellung der Wiener Sezession

Gleichzeitig führt das Künstlerhaus den Nachlaß von HANS PIGULLA, einem Landschafter aus der Bracht-Schule vor. Der jung verstorbene Künstler war kein Genie und vielleicht noch zu stark in der Art seines Lehrers befangen, wofür besonders seine größeren Bilder mit Motiven aus der Mark zeugen. In den Studien vor der Natur aber zeigt er sich als ein frischer und guter Beobachter, der mit gesundem Gesicht und ebenso gesunder Farbe die Wirklichkeit zu packen suchte. Arbeiten, wie das sonnenerfüllte ›Elstertal im Herbst‹, der grüne, verschwiegene ›Waldsee‹, jenes ›Kornfeld‹ hinter einer Rosenhecke mit einer schweren, grauen Luft darüber und die duftigen ›Birken am See‹ lassen ahnen, welche schönen, natürlichen Anlagen in dem zu früh Dahingegangenen noch schlummerten. HANS ROSENHAGEN

MÜNCHEN. In den Räumen der Münchener Sezession im kgl. Kunstausstellungsgebäude am Königsplatze findet in diesem Jahre die erste Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes statt. Die Jury hat sich folgendermaßen konstituiert: Präsident Professor Graf Kalckreuth-Stuttgart, Schriftführer Maler Lehmann-München, Professor Bantzer-Dresden, Professor Floßmann-München, Professor Freiherr von Habermann-München, Professor von Keller-München, Professor Klinger-Leipzig, Professor Liebermann-Berlin, Professor Olde-Weimar, Professor Stuck-München, Professor Trübner-Karlsruhe i. B., Bildhauer Tuaillon-Berlin, Professor von Uhde-München. Als Ersatz für die Herren Professor von Habermann und Professor von Uhde, die wegen plötzlicher Erkrankung verhindert sind, an der Jury teilzunehmen, sind die Herren Maler Landenberger und Maler Schramm-Zittau zugezogen worden. Wir widmen der Ausstellung demnächst ausführliche Berichte.

ROTHENBURG o. T. Zur Förderung hier lebender Künstler wird eine Ausstellung von Werken hiesiger und hier tätig gewesener Künstler geplant, die insbesondere die graphischen Künste berücksichtigen soll. Zum Schriftführer ist Kunstmaler A. Hosse bestellt, der sich zur Beantwortung aller Anfragen bereit hält.

MÜNCHEN. Die Galerie Heinemann eröffnete am 7. Mai ihre Sommerausstellung mit siebenundvierzig Werken von HANS FABER DU FAUR, zwölf Landschaften von KARL HEFFNER und siebzehn Gemälden von dem verstorbenen Prof. HUGO KÖNIG und vielen anderen.

KÖLN. Im *Kunstverein* ist die neulich gezeigte kleine Kollektion WERENSKJOLD noch ergänzt worden durch das vorzügliche Porträt Christian Sindings (Zeichnung), sodann durch das farbenreiche und humorvolle Oelbildchen ›Duo‹: zwei wetteifernd sich ankrähende junge Hähne. Von F. v WILLE's stimmungsvoller Landschaftsmalerei sieht man zwei gute Proben in dem ›Oktobertag‹ und ›Tauwetter‹. Aus dem Nachlaß des Münchener ERNST MEISSNER stammt eine größere Anzahl (einundzwanzig) Studien in Oel; es sind in Bewegung und Beleuchtung gut beobachtete Tiere, und ganz reizend die wenigen ausgeführten kleinen Landschaften. B. BRAUNHOF (Cassel) hat einige intime Landschaften ausgestellt, von denen die ›Weiden‹ und die ›Regenstimmung‹ hervorgehoben seien; graue Regenluft und abendlicher Wiesendunst sind hier mit feinem Geschmack zum Vortrag gebracht. Malerischer, großzügiger ist A. RIEPER (München); in besonderem Maße ansprechend sein ›Wolkiger Tag‹ und ›Stilles Waldtal‹. Sehr interessant endlich auch die Münchnerin L. PELLING-HALL; sie hat etwa ein Dutzend toniger Landschaftsskizzen ausgestellt, die mit Raffaellistiften gezeichnet, bezw. gemalt sind und alle Vorzüge dieser Technik erkennen lassen.

FORTLAGE

ELBERFELD. Im Städtischen Museum befinden sich zur Zeit größere Ausstellungen der Künstlervereinigung ›Apelles-Weimar‹, der ›Schleswig Holsteinischen Kunstgenossenschaft‹, sowie eine größere Sammlung von Exlibris, darunter Entwürfe von HANS THOMA, HEINRICH VOGELER, OTTO UBBELOHDE, B. HEROUX, E. DÖPLER, OTTO ECKMANN, F. VON SCHENNIS, FRANZ STASSEN, B. PANKOK, ERNST LIEBERMANN, M. DASIO, HANS CHRISTIANSEN.

PERSONAL- UND ATELIER-NACHRICHTEN

DRESDEN. Am Eröffnungstage der Dresdener Kunstausstellung wurde Professor GOTTHARDT KUEHL's ›Chaisenträger‹ zum Preise von 8500 M. für die Ravenésche Galerie in Berlin angekauft.

MEISSEN. SASCHA SCHNEIDER beabsichtigt seinen Wohnsitz von hier nach Italien zu verlegen.

DARMSTADT. Prof. OLBRICH hat für die neue Ausstellung der Künstlerkolonie nach genauen Angaben des Großherzogs eine größere Brunnen-

WILHELM LIST TAG UND DÄMMERUNG
20. Ausstellung der Wiener Sezession

anlage entworfen, für die Prof. HABICH ein lustiges Relief »Faunengruppe« geschaffen hat. Zur Ausführung haben die Stadtverordneten einen Zuschuß von 7500 M. bewilligt, da der Brunnen dauernd erhalten bleiben soll. —r.

MANNHEIM. Prof. ARTUR VOLKMANN-Rom strengte vor der Mannheimer Zivilkammer einen Entschädigungsprozeß gegen den Mannheimer Kunstverein an, der ihm eine dort ausgestellte Skulptur beschädigt zurücksandte. Nachdem der freiwillig angebotene Schadenersatz von 500 Mk. vom Kläger als zu niedrig abgelehnt worden war, wurde von Seiten Volkmanns Prof. Hildebrand, von der Gegenpartei Prof. Hans Thoma als Sachverständiger vorgeschlagen. Der Präsident war der Ansicht, es liege die Gefahr vor, daß diese beide den *Kunstwert*, nicht den *Marktpreis* veranschlagen würden und empfahl noch die Ladung eines erfahrenen Kunsthändlers.

PASSAU. Der Entwurf des Bildhauers JAKOB BRADL, hier, für den auf dem Residenzplatz aufzustellenden Wittelsbacher Brunnen, wurde von dem dafür eingesetzten Preisgericht zur Ausführung bestimmt.

QUEDLINBURG. Mit der Ausführung von Wandgemälden in dem neuen Sitzungssaale der hiesigen Stadtverordneten im Rathause ist der Berliner Maler OTTO MARKUS betraut worden. — Er hat »die Heimbringung des in der Schlacht am Hakelteich im Jahre 1336 durch die Quedlinburger gefangen genommenen Raubgrafen« und »die Einführung der Reformation in Quedlinburg um 1500« zum Vorwurf seiner Bilder gewählt, die unter Kontrolle der Landeskunstkommission ausgeführt werden. Otto Markus ist ein ganz bedeutender Künstler, der durch seine Werke allgemeine Anerkennung gefunden hat. Am 15. Oktober 1863 zu Malchin geboren, zeigte er bereits sehr früh ausgesprochenes Talent für die Malerei und tiefe Neigung für dieselbe; er studierte auf der Akademie in München, später in Paris und bewarb sich von hier aus im Sommer 1888 um den Michael Beer-Preis bei der Berliner Akademie, als deren Stipendiat er dann auch im Jahre 1889 in Italien weilte. Nach Deutschland zurückgekehrt, hat er sich an verschiedenen Kunstzentren aufgehalten. Jetzt weilt er seit Jahren in Berlin. — Die Wandgemälde hier für unser Rathaus sind vornehm und großzügig angelegt und versprechen eine Zierde und Sehenswürdigkeit unserer Stadt zu werden.

BERLIN. *Von der Akademie.* Die Wahl des Geheimen Regierungsrats Professors JOHANNES OTZEN hat die Bestätigung des Kaisers erhalten. Otzen wird demgemäß diese höchste akademische Würde zunächst bis Ende September 1905 inne haben. Dem Senate der Akademie gehört Otzen, der seit 1883 ordentliches Mitglied der Akademie ist, auf Grund seines Amtes als Vorsteher eines akademischen Meisterateliers für Architektur an. Er zählt zu seinen hervorragendsten Mitgliedern. In der Reihe der »Präsidenten der Akademie der Künste« ist Otzen der fünfte. Von 1875 bis zum 14. Oktober 1881 fungierte als solcher der Architekt Friedrich Hitzig; diesem folgte für den Rest der Wahlperiode des Genannten der Oberhofkapellmeister Wilhelm Taubert bis Ende September 1882. Von 1882 bis Ende September 1895 war der Geschichtsmaler Professor Karl Becker (Kostümbecker) Träger des Amtes, dessen Nachfolger bis jetzt der Geheime Regierungsrat Professor Hermann Ende war, der wegen andauernder Krankheit sein Amt niederlegte.

GESTORBEN. Kunstmaler FRITZ MAYER in Graz, neunundsechzig Jahre alt.

VERMISCHTES

DARMSTADT. Eine umfassende Kollektivausstellung der Münchener Sezession, die freilich trotz ansehnlicher Reichhaltigkeit manchen berühmten Namen schmerzlich vermissen läßt, bedeutet zurzeit ein Ereignis im hiesigen Kunstleben. Die einhellige Bewunderung und Anerkennung steht in schroffstem Gegensatze zu dem Spott, der vor zehn Jahren eine ganz ähnlich geartete Veranstaltung der Berliner Kunsthandlung Gurlitt im Kunstvereinshause traf. Der erzieherische Einfluß der »Freien Vereinigung« und der Künstlerkolonie hat inzwischen in dem früher so kunststillen Darmstadt also günstig für die Moderne gewirkt. STUCK bietet leider nur zwei kleine humoristische Bildchen, die seine Bedeutung nicht erschließen, auch HERTERICH's bekannte »Zimmerleute« geben nicht genügenden Aufschluß über den Umfang seines Könnens. Dagegen wirken SAMBERGER's zahlreiche Porträts und Kohlezeichnungen, außerordentlich günstig gehängt, mit eindringlicher Kraft, zumal sie eine Auswahl seiner besten Leistungen bringen. HIERL-DERONCO ist mit einem koloristisch auffallenden Damenbildnis vertreten, desgleichen GRÖBER, der durch die flotte Leichtigkeit seiner Charakterisierung imponiert. HABERMANN's kapriziöses Familienbild erregt natürlich Aufsehen und Meinungsstreit, während EXTER's jugendliche »Cellospielerin« im Eindruck durch manierierte gewaltsame Farbenexperimente erheblich geschädigt wird. Ein schön gemalter Mädchenakt desselben Künstlers fällt günstiger auf. ANGELO JANK hat das lustige Porträt einer jugendlichen Amazone und frische Studien aus der Sportswelt gesandt. Bei JULIUS DIEZ' bekannten Farbenzeichnungen vergißt man über der Echtheit seiner persönlich kraftvollen Stilisierungsgabe die mitunter aufdringliche Bizarrerie der Darstellung. Eine stattliche Auswahl von Landschaften enthält Bilder von BENNO BECKER, PIETZSCH, HÄNISCH, R. KAISER, EICHFELDT und CRODEL. Im Gegensatze zur Malerei ist die Plastik nur schwach und unbedeutend vertreten. -r.

DRESDEN. *Eine Verbindung der deutschen Kunstvereine* ist zum zweiten Male in die Wege geleitet worden. Der erste Versuch im Jahre 1898 scheiterte am Widerspruch der Kunstvereine zu München, zu Düsseldorf und am Geldpunkte. Alle Bemühungen des Sächsischen Kunstvereins, unter Vorsitz des Grafen Vitzthum waren vergebens. Diesmal ging der Versuch vom Kunstverein München aus, dessen Geschäftsführer, kgl. Rat Wülfert, den in Dresden versammelten Vertretern deutscher Kunstvereine einen Entwurf zu gemeinsamen Satzungen vorlegte. Der Entwurf erwies sich indes als unzureichend und es wurden nur drei Sätze angenommen, deren endgültige Fassung die Herren Dr. Volbehr-Magdeburg und Dr. Pauli-Bremen als Antragsteller übernommen haben. Einstweilen wurde auf Antrag des Grafen Moy-München der Sächsische Kunstverein zu Dresden mit den vorbereitenden Arbeiten betraut. Ob die deutschen Kunstvereine die drei Sätze annehmen werden oder ob die Vereinigung wieder am Geldpunkte scheitern wird, bleibt abzuwarten. *

KARL MOLL DAS FRÜHSTÜCK
20. Ausstellung der Wiener Sezession

BERLIN. MAX LIEBERMANN hielt bei Eröffnung der Sezessionsausstellung eine Rede, in der er seine Befriedigung über die Bedeutung aussprach, die sich die Sezessionen im deutschen Kunstleben errungen, und über die Stellung, die die Parlamente in der Angelegenheit der staatlichen Kunstpflege eingenommen haben. »Die ganze Frage, so schloß der Redner, ist, was einer Ausstellungsleitung als das Beste erscheint, worüber es leider — oder richtiger, gottlob — keine apodiktisch feststehende Norm gibt. Nicht einmal über die Kunst vergangener Epochen steht das Urteil fest, und noch jüngst zitierte man von einem unserer berühmtesten Kunsthistoriker die Behauptung, daß Rembrandt in den Werken seiner späteren Lebensjahre — in denen wir den schönsten und reifsten Ausdruck seiner Persönlichkeit erblicken — senil und gar augenkrank geworden sei; ja die letzten Werke von Frans Hals und Rembrandt bezeichnet er als ›geistreiche Sudeleien‹. Wie soll da ein festes und sicheres Urteil über zeitgenössische Produktion gegeben werden können? Nun, die Zukunft wird die Kunst unserer Zeit gehörig durchsieben und schon die Spreu von dem Weizen sondern. Wird unser Urteil als zu leicht befunden werden, so muß es uns genügen, das Gute gewollt zu haben. Jedenfalls waren wir bestrebt, dem Werdenden in der Kunst zum Durchbruch zu verhelfen, der Kunst, die durch das Neue, das sie in sich trägt, und das Ungewohnte ihrer Entwicklung mit Notwendigkeit dem Hohn und Spott der Menge begegnet. Wir sind eingedenk des Goetheschen Wortes: ‚Es ist eine falsche Nachsichtigkeit gegen die Massen, wenn man ihnen die Empfindungen erregt, die sie haben wollen, und nicht, die sie haben sollen‘.«

DARMSTADT. Der hessische Goethebund hat am 18. Mai eine würdige Gedächtnisfeier für Lenbach veranstaltet. -r.

BERLIN. *Neues vom Deutschen Kunstverein.* Eine beachtenswerte neuartige Veröffentlichung des Deutschen Kunstvereins, an dessen Spitze der Direktor der Nationalgalerie, Professor v. TSCHUDI, steht, ist soeben vom Vorstand beschlossen worden. Alljährlich wird den Mitgliedern ein Blatt geliefert, dessen Wert die Höhe des Beitrages in der Regel weit übersteigt, mindestens aber ihr gleichkommt. Die letzte Vereinsgabe, die farbige Steinzeichnung ›Grunewaldsee‹ von WALTER LEISTIKOW, fand allgemeinen Beifall. Um eine Abwechslung herbeizuführen, ist nun beschlossen worden, den Mitgliedern in diesem Jahre kein großes Einzelblatt zu überreichen, sondern eine Mappe mit mehreren Blättern. Sie soll im Herbst erscheinen und sechs bis sieben künstlerische Radierungen, Lithographien, Algraphien oder auch Reproduktionen nach Originalzeichnungen enthalten; eine zweite entsprechende Folge ist für das nächste Jahr ins Auge gefaßt. Für dieses Sammelwerk sind bisher folgende Meister gewonnen worden: GRAF HARRACH, HANS HERRMANN, ARTHUR KAMPF, FRITZ KLIMSCH, KARL KÖPPING, WALTER LEISTIKOW, REINHOLD LEPSIUS, MAX LIEBERMANN und FRANZ SKARBINA in Berlin, LUDWIG V. HOFMANN in Weimar, Graf KALCKREUTH in Stuttgart, MAX KLINGER in Leipzig und WILHELM TRÜBNER in Karlsruhe. Die Namen bürgen dafür, daß etwas Gutes zustande kommen wird. Einen besonderen Wert erhält die Gabe auch dadurch, daß alle Beiträge eigens für den Deutschen Kunstverein angefertigt werden und zunächst nur für die Mitglieder bestimmt sind.

DÜSSELDORF. Die Stadtverordneten nahmen einstimmig einen Antrag an, einen Beitrag und einen Vorschuß von je 30000 M. an den hiesigen Galerieverein zu zahlen, welche Beträge mit den eigenen Mitteln des Vereins in Höhe von 22000 M. vereint zum Ankauf hervorragender Werke ausländischer

Künstler verwendet werden sollen. Die Stadt Düsseldorf hat damit den ernsten Willen gezeigt, ihre Stellung als Kunstausstellungsort zu befestigen. Es wäre zu wünschen, daß sich andere Städte ein Beispiel daran nähmen, denn ohne finanzielle Opfer ist eine derartige Stellung nicht zu erringen.

DRESDEN. Prof. Gotthardt Kuehl hielt bei Gelegenheit der Eröffnung der Kunsstaustellung in Dresden eine bemerkenswerte Ansprache, aus der wir folgende Sätze hier wiedergeben: Man wirft den modernen Kunstäußerungen gern vor, daß sie die Ueberlieferung verkennen und die Vergangenheit verleugnen. Wie irrig und unbegründet dieser Vorwurf ist, das soll unbefangene Betrachtung aus unserer Ausstellung lernen. Sie bietet einen Ueberblick über die gesamte Kunstentwicklung des 19. Jahrhunderts und läßt in bezeichnenden Einzelwerken ungefähr alle Kunstrichtungen dieses Zeitraums zu Worte kommen. Dem, der dem Zusammenhange nachzugehen und sie zu entdecken weiß, wird es bald deutlich, daß die Folge der Schulen und selbst der überragenden Einzelpersönlichkeiten nicht dem Zufall und der Willkür gehorcht, sondern unter dem Zwange eines bestimmten Gesetzes steht. Es ist jeder Künstler, welches immer seine Eigenart, seine scheinbaren Umsturzbestrebungen seien, ein Glied in der Kette lebendiger Entwicklungen. Unsere Ausstellung lehrt den Zweifelnden besonders eindringlich, daß alles Kunstleben einheitlich ist. Jeder Künstler ist der Sohn seiner Zeit und gerade darum notwendig auch ein Sohn oder Enkel der Vergangenheit. Die Formel aber, die den Rhythmus des nie stillstehenden Ganges der Kunstentwicklung bezeichnet, heißt ganz einfach: Fortschritt, ununterbrochener Fortschritt.

WIEN. Die *Wiener Sezession* hielt am 6. Mai ihre statutenmäßige *Generalversammlung* ab. Das finanzielle Ergebnis des abgelaufenen Geschäftsjahres ist ein außerordentlich günstiges. Es wurden Kunstwerke im Betrage von 134000 Kronen angekauft. — Auf Grund der Neuwahlen besteht die Leitung des nächsten Vereinsjahres aus folgenden Herren: Prof. Rudolf Bacher, Präsident; Maler Josef Engelhart, Vizepräsident, Maler Anton Nowak, Kassenwart; Architekt Bauer, Maler Hohenberger, Maler Schmutzer, Bildhauer Schimkowitz, Ausschußmitglieder; Franz Hancke, Geschäftsführer. — Bildhauer Hugo Lederer in Berlin wurde zum ordentlichen Mitgliede der Vereinigung ernannt. — Die Ausstellung der Sezession wird am 12. Juni geschlossen.

BERLIN. Im Reichstag wurde eine Resolution des Inhalts eingebracht: Der Reichstag wolle beschließen, den Herrn Reichskanzler zu ersuchen, bei der Verteilung der Fonds zur Unterstützung der deutschen Kunst sowohl die Allgemeine Deutsche Kunstgenossenschaft wie den Deutschen Künstlerbund zu berücksichtigen. Nach lebhafter Debatte wurde eine vom Zentrum beantragte, verallgemeinernde Fassung der Resolution angenommen, die kurzweg die Berücksichtigung »aller verschiedenen Richtungen der Malerei, nur nach gerechten Grundsätzen« verlangt.

MÜNCHEN. Münchener Jahresausstellung 1904 im kgl. Glaspalast. Die Jury für die Jahresausstellung hat sich konstituiert und setzt sich zusammen wie folgt: Sektion Malerei: I. Vorsitzender: Richard Scholz; II. Vorsitzender: Edmund Blume; I. Schriftführer: Hermann Knopf; II. Schriftführer: Fritz Bayerlein; Arnulf de Bouché, Georg Fischer-Elpons, Alexander Fuks, Max E. Giese, Simon Glücklich, Hermann Koch, Roman Kochanowski, Prof. Mathias Schmid. Sektion Bildhauerei: Vorsitzender: Prof. Heinrich Wadére; Karl Georg Barth, Ludwig Gamp, Max Heilmaier. Sektion Architektur: Vorsitzender: Hofbaurat Eugen Drollinger; Prof. Georg von Hauberrisser, Prof. Heinrich Freiherr von Schmidt. Sektion Vervielfältigende Kunst: Vorsitzender: Konrad Strobel; Josef Neumann, Walter Ziegler. Die Einsendungen zur Ausstellung sind heuer außergewöhnlich zahlreich, insbesondere seitens deutscher Künstler und Künstler-Korporationen. Unter den Kollektivausstellungen dürfte die umfassende Sammlung von Werken des leider viel zu früh verstorbenen Bildhauers RUDOLF MAISON in hervorragendem Maße das allgemeine Interesse in Anspruch nehmen.

DRESDEN. Das berühmte Gemälde »Die Steinklopfer« von GUSTAV COURBET, 1851, ist nunmehr für die kgl. Gemäldegalerie zu Dresden erworben worden. Die Galerie-Kommission hatte den Ankauf einstimmig befürwortet und König Georg gab daraufhin seine Zustimmung zu dem Ankauf, der der Dresdener Galerie ein Meisterwerk ersten Ranges zuführt.

WEIMAR. In Gegenwart des Großherzoglichen Paares wurde das Shakespeare-Denkmal von Professor OTTO LESSING in Berlin enthüllt. Es hat einen Platz im Großherzoglichen Park zwischen der Ruine und dem Borkenhäuschen erhalten.

OTTO LESSING SHAKESPEARE-DENKMAL

Redaktionsschluß: 19. Mai 1904 Ausgabe: 2. Juni 1904
Für die Redaktion verantwortlich: F. SCHWARTZ
Verlagsanstalt F. BRUCKMANN A.-G. — Druck von ALPHONS BRUCKMANN. — Sämtlich in München

Lovis Corinth 1903

Grablegung

L. CORINTH

IX. AUSSTELLUNG DER BERLINER SEZESSION

Von Hans Rosenhagen

So schön und kostbar moralische Siege sind — unter Umständen können sie sehr gefährlich werden. Die Berliner Sezession wäre einfach vernichtet gewesen, wenn der ihr so günstigen Kunstdebatte im deutschen Reichstage eine Ausstellung gefolgt sein würde, die den Gegnern ihrer Bestrebungen Recht gegeben hätte. Und wer da weiß, wie unberechenbar im voraus die Erfolge von Kunstausstellungen, wie abhängig deren Veranstalter von guten und schlechten Produktionsjahren der Künstler sind, wird begreifen, daß der Vorstand der Berliner Sezession nicht ohne Sorge den Einsendungen der Mitglieder in diesem Jahre entgegengesehen haben muß. Stand doch eben mehr auf dem Spiele als ein kleiner Vorteil in der Bewertung des Geleisteten gegenüber der Großen Berliner Kunstausstellung oder als der Beifall der Snobs von Berlin W. Die Sezession hatte zu beweisen, daß ihr Dasein nicht nur der Gestaltung des Berliner Ausstellungswesens von Nutzen ist, sondern daß sie auch auf die Entwicklung der Berliner Kunst einen wesentlichen Einfluß gewonnen. Sie hat Glück gehabt. In dem Augenblicke, wo sie greifbarer Zeugnisse für die Resultate ihres Wirkens bedurfte, war auch gerade ihre Saat aufgegangen.

Die Bedeutung dieser Tatsache ist unmöglich zu würdigen, wenn man die Nichtachtung nicht kennt, der die Berliner Kunst überall, wo sie in den letzten Jahren erschien, begegnete. Allein schon der Begriff gab die Vorstellung von etwas Minderwertigem, von einer Kunst, die im Trivialen schwelgte und deren Eigenart in der Abwesenheit jeder sicheren und ernsten künstlerischen Haltung, sowie in der breitesten Rücksichtnahme auf die Ansprüche eines schlechterzogenen Publikums bestand. Das Traurige ist, daß die Berechtigung dieser Auffassung durch nichts so klar bewiesen erscheint, als durch die Schöpfungen der offiziellen Berliner Kunst, die noch auf Jahrhunderte hinaus für die Erhaltung der Verächtlichkeit jenes Begriffes sorgen werden. Mit einem Worte: Die Berliner Kunst im gewohnten Sinne ist unter dem Niveau der Kunst, die internationale Achtung genießt. In diese außerhalb Berlins leider allgemeine Ansicht hat die Berliner Sezession mit ihrer neuesten Ausstellung eine erhebliche Bresche gelegt. Von ihrer Tätigkeit ist, wie sich jetzt herauszustellen beginnt, soviel erzieherische Wirkung ausgegangen, daß die Leistungen einer stattlichen Zahl jüngerer Berliner Künstler durchaus schon ein gutes europäisches Niveau repräsentieren. Damit soll keineswegs gesagt werden, daß die Berliner Sezession sich auf das Züchten von Genies gelegt hat. Um Gotteswillen! Nichts müßte mehr Bedenken erregen, als ein äußerliches geniales Gebaren bei den jüngeren Mitgliedern. Nein! Die Sezession hat diese durch Vorführung großer, den äußersten Re-

LEO FRHR. V. KÖNIG HERRENBILDNIS
9. Ausstellung der Berliner Sezession

ADOLF MÜNZER — IM MORGENKLEID

9. Ausstellung der Berliner Sezession

spekt vor der Natur und das höchste Maß von künstlerischen Fähigkeiten zeigender Kunstwerke, nur moralisch genötigt, ernsthaft und fleißig zu arbeiten, um in der Nachbarschaft solcher Werke überhaupt bemerkt zu werden. Die Berliner Sezession konnte die Vorführungen in ihrem alten Hause nicht besser beschließen als mit einer Ausstellung, die ihr nach dieser Seite ein gutes Zeugnis gibt. Auch der so oft gegen sie erhobene Vorwurf, sie erringe ihre Erfolge mit den Nachlässen ihrer verstorbenen großen Mitglieder oder mit klassischen Werken der modernen ausländischen Kunst ist hinfällig geworden. Die Ausstellung enthält weder Werke von Böcklin und Leibl, noch Bilder der großen französischen Impressionisten. Ein einziges Werk, ein Whistler, rührt von einem nicht mehr lebenden Künstler her und könnte fehlen, ohne daß die Ausstellung als Ganzes Schaden dabei erlitte.

Den Schwerpunkt der Veranstaltung bildet in diesem Jahre ein Saal voll Porträts. Er wirkt deshalb besonders interessant, weil er die Vielgestaltigkeit der Themas zeigt. Handelt es sich beim Bildnisse doch nicht allein um die gute oder schlechte Malerei, sondern auch um die Auffassung und die Situation. Das

Wesen einer Persönlichkeit spiegelt sich ja nicht ausschließlich im Kopfe. Die Art, sich zu geben, zu halten, zu bewegen, zu kleiden, alles das spielt eine eigene Rolle in der Charakteristik des Menschen. Wer einmal die Porträt-Sammlung der Londoner National-Gallery gesehen hat, weiß, wie unausstehlich langweilig die merkwürdigsten Köpfe in Masse sind und wie wenig das Individuelle von Menschen in den sogenannten Repräsentationsbildern, sobald sie in größerer Zahl nebeneinander hängen, zur Geltung kommt. Im Grunde geben natürlich sowohl in der Auffassung und in der Situation als auch in der Malerei Imponderabilien den Ausschlag; aber es ist immerhin angenehm, wenn diese sich in einer gewissen Abwechslung offenbaren. Gleich in dem Porträtsaal kommt die Steigerung der künstlerischen Qualität in den Leistungen der jungen Berliner sehr überzeugend zum Ausdruck. Da ist KONRAD V. KARDORFF mit dem Bildnis des Reichstagsabgeordneten Stubenrauch, worin Haltung und Ausdruck vorzüglich getroffen erscheinen. Die Malerei ist breit, ohne äußerliche Virtuosität, die Farbe kräftig und doch luftig. Da hat LEO V. KÖNIG den jungen Walter Hirth gemalt, wie er vor ihm, zum Ausgehen gerüstet, auf dem geschlossenen Deckel eines altmodischen Klaviers saß, und eine junge Dame in grauem Pelzjacket, die in anmutiger Haltung vor einem grauen Vorhang steht. Beide Arbeiten sachlich und anständig gemalt und als Geschmacksäußerungen von sehr apartem Reiz. Durch seine geschlossene malerische und kompositionelle Wirkung fällt ungemein angenehm LINDE-WALTHERS Bildnis des Malers Fritz Rhein auf. Es hängt neben einem sehr mondainen Familienbildnis von JACQUES EMILE BLANCHE und niemand dürfte behaupten, daß es diesem im Ausdruck des Lebens, in der Zeichnung und in anderen Qualitäten nachgäbe. In der Schönheit und Gesundheit der Farbe aber ist es dem Bilde des Franzosen, das zuviel braune Töne hat, ohne Frage überlegen. Und wer hätte von BISCHOFF-CULM, einem Maler, dessen Name außerhalb Berlins nahezu unbekannt sein dürfte, ein Bild von so feiner seelischer Prägung und so zurückhaltender und doch eindringlicher Malerei wie das Damenporträt erwarten können! Auch ROBERT BREYER feiert hier mit dem Bildnis einer Dame in Rot, von deren Gesicht man nicht nur eine

KARL WALSER — AM FENSTER
9. Ausstellung der Berliner Sezession

ERNST BISCHOFF-CULM — PORTRÄTSTUDIE
9. Ausstellung der Berliner Sezession

Vorderansicht hat, sondern durch einen Spiegel auch das Profil, in einem grünen Interieur, einen bemerkenswerten Triumph.

Die führende Stellung unter diesen jüngeren Künstlern nimmt, wie seit Jahren, wieder MAX SLEVOGT ein. Er hat zu dem Ernst der anderen die ausgesprochene starke und eigene koloristische Begabung, zu ihrer internationalen Güte und ihrem Fleiß das glänzende und hinreißende Temperament. Seine neueste Schöpfung ist sozusagen eine Fortsetzung des weißen d'Andrade; als Problem weniger kompliziert, als Porträt in gewissem Sinne vollendeter. Der Künstler hat den Stern eines bekannten Berliner Kabaretts, die schöne und zierliche Creolin Marietta de Rigardo gemalt, wie sie sich eben zum Tanze anschickt. Sie steht in einem von Zigarettenrauch durchzogenen Raum auf einem hellen geblümten Teppich in einem blauen, stark dekolettierten langschleppenden Kleide, auf der linken Schulter einen langen gelben Crêpe de Chine-Schal, kastagnettenschlagend vor dem Beschauer. Ihr zur Linken ein Gitarrespieler und ein Mann, der ihren Tanz mit Händeklatschen begleitet. Hinter den Stühlen dieser Beiden rauchend der Partner der Marietta bei der Vorstellung. Hinter der Schönen ein Stuhl an dessen Lehne ein weicher grauer Hut hängt; am Boden ein Blumenstrauß in einer Papiermanschette. Die gefährlichen Farben blau und gelb sind wunderbar zusammengebracht und in reizender Harmonie zu dem bernsteinfarbenen Teint der graziösen Tänzerin. Das Bild hat jene rassige künstlerische und malerische Haltung, die man an Slevogts Arbeiten schätzt, kommt aber durch den sympathischen Inhalt und die vollendete Ausführung auch den Ansprüchen des Publikums so nahe, daß es für dieses den „Clou" der Ausstellung bildet. Von Berliner Leistungen fallen in diesem Saale noch auf: von REINHOLD LEPSIUS zwei Damenbildnisse durch die äußerst geschmackvolle Farbengebung und eine für diesen Künstler bemerkenswerte energische Pinselführung und ein Bildnis der schönen Frau Ludwig v. Hofmann von DORA HITZ durch das sichere Erfassen der Persönlichkeit.

Unter den Porträts der ausländischen Künstler erregt natürlich WHISTLER's „Bildnis von Théodore Duret" am meisten Aufmerksamkeit. Es verdient nicht ganz den Ruhm, den er genießt. Ihm fehlt das Be-

HANS BALUSCHEK — DER BAHNHOF

9. Ausstellung der Berliner Sezession

IX. AUSSTELLUNG DER BERLINER SEZESSION

EMILE CLAUS HAUS IM SCHNEE
9. Ausstellung der Berliner Sezession

sondere der Handschrift und die individuelle Auffassung der Persönlichkeit, die Eigenschaften also, die Whistlers beste Bildnisse auszeichnen. Es entzückt nur der außerordentliche Geschmack, mit dem der Künstler die Note von Velasquez angewendet hat. Der rosa Domino auf dem Arm des Pariser Kritikers, der rote Fächer in seiner Hand helfen die Eintönigkeit des schwarzen Gesellschaftsanzuges, das tote Weiß der Wäsche überwinden und stehen prächtig zu dem Grau des Hintergrundes. Aus dem Kopf des Manet-Biographen aber ist herzlich wenig gemacht, und so bleibt allein der Eindruck eines vornehmen Porträts, nicht der eines bedeutenden. Just das Gegenteil ist von LAURIAS TUXEN's Bildnis des Malers Kroyer zu sagen. Es wirkt fast brutal, aber es hat ungemein viel Leben. Wie der Maler erhitzt von der Arbeit, mit seinem Malgerät vom Strande her im vollen Sonnenlichte auf den Beschauer zukommt, das kann nicht frappanter und überzeugender geschildert werden. Und das Bild ist mit prachtvoller Entschlossenheit heruntergemalt. Von KROYER selbst ist das sehr lebendige Bildnis des Novellisten Jonas Lie, der an seinem Schreibtisch vor einem großen weißen Bogen sitzt, vorhanden. WERENSKJOLD sandte das Bildnis des Komponisten Grieg, der vor einem grüngrauen Gobelin steht, und das aparte repräsentative Brustbild eines alten Herrn mit rotem Ordensbande; ANDERS ZORN das bekannte prächtige Bildnis seiner Gattin in Rot mit dem grauen Pintscher auf dem Schoß; MENARD, das etwas zu rosabraune, aber fein empfundene Bildnis einer alten Dame und der treffliche JAN VETH mehrere seiner zeichnerisch so vollendet durchgebildeten, sehr unauffälligen und manchmal doch nicht genug anzuerkennenden Bildnisse. Ganz für sich muß Graf LEOPOLD V. KALCKREUTH genannt werden; denn das genrehafte Bildnis seiner Gattin, die in einer blaugrau changierenden Bluse zwischen zwei Zimmern an einer geöffneten Glastüre steht, ist aus so eigener Empfindung herausgewachsen, in

ULRICH HÜBNER FRÜHLING IN ZEUTHEN
9. Ausstellung der Berliner Sezession

so eigener Art gemalt, daß es in dieser Umgebung fast fremd wirkt. Und es gehört zweifellos zu den hervorragendsten Kunstwerken, die sich in dieser Ausstellung befinden. Der Künstler hat sicherlich an nichts gedacht als daran, das Wesen dieser Frau zu fassen und wiederzugeben und mit soviel Intimität, als ihm zur Verfügung stand.

Aber die jungen Berliner warten noch mit anderen Dingen auf als mit Porträts. Niemals hat MARTIN BRANDENBURG eine ehrliche und empfindungsvolle Naturschilderung so glücklich mit seiner Phantastik zu verbinden gewußt, als in dem „Sommertag" an einem Flußufer, wo er das Spiel der Sonnenstrahlen in dem dichten Wipfel einer Rieseneiche durch gaukelnde Elfen versinnbildlicht. Noch nie hat HANS BALUSCHEK mit einem so hingebungsvollen Fleiß und mit so energischem Studium der Wirklichkeit ein so großes und ernsthaftes Werk geschaffen, wie den von einem ungeheuren Schienennetz übersponnenen, mit seinen fahrenden Zügen und Lokomotiven, seinen Signalen und farbigen Lichtern ein Bild des unruhigen, arbeitenden Berlins gebenden „Bahnhof". Vielleicht hätte der malerische Reiz der von Farben und Dampf bewegten Dunkelheit effektvoller herausgebracht werden können; aber diese Leistung verdient, auch wie sie ist, als ehrliche und selbständige künstlerische Arbeit jedes Lob. Bei ULRICH HÜBNER kann man mit Freude konstatieren, daß er über seine impressionistische Manier gesiegt und in seinem „Frühling in Zeuthen" eine in jedem Sinne achtbare vorzügliche Landschaft zeigt. LINDE-WALTHER mit einem „Torero" in grünem goldgestickten Kostüm und mit einer „Sevillanerin", V. KARDORFF mit einem gutverstandenen weiblichen Akt und einer durch gute Farbe bemerkenswerten Landschaft fallen auch außerhalb des Porträtsaales angenehm auf. Gute Fortschritte wenigstens lassen sich konstatieren in den Landschaften von PAUL BAUM, OSKAR MOLL, SCHMIDT-MICHELSEN, OSKAR KRUSE, JAKOB ALBERTS, EVA STORT und PHILIPP FRANCK. Vorzügliche Interieurs sind zu nennen von THEODOR HUMMEL, HEINRICH HÜBNER, MARGARETHE KALTENBACH und JOHANN DREYDORFF, ein Stillleben von ALICE TRÜBNER und als neue Erscheinung zu erwähnen HEDWIG RUETZ mit dem malerisch fein empfundenen, zeichnerisch jedoch noch mangelhaften Bildnis einer hellgekleideten älteren Dame unter einem grünen Sonnenschirm im Garten. Der Neoimpressionismus von KURT HERRMANN beginnt sich, wie der Maler mit einem als Mittelpunkt ein japanisches Lackkästchen zeigenden Stillleben beweist, angenehm zu konsolidieren.

NIKOLAUS FRIEDRICH BOGENSPANNER
9. Ausstellung der Berliner Sezession

Die alte Garde der Sezession überrascht in diesem Jahre vielleicht weniger als bei früheren Gelegenheiten; aber ihre Leistungen sind ihrer Vergangenheit würdig. LIEBERMANN hat ältere Vorwürfe, die ihm noch nicht völlig erledigt schienen, wieder auf-

9. Ausstellung der Berliner Sezession

JACQUES E. BLANCHE
PORTRÄT DER FAMILIE LANGWEILL

gegriffen: „Reiter am Strande“, „Badende Jungen“ und „Sommernachmittag“. Ein Weiterhinauf stellen davon allerdings nur die in einer vom schärfsten Sonnenlicht getroffenen Dünenmulde, in die der blaue Himmel hineinschaut, sich ankleidenden Dorfjungen vor. Alles, was nach Komposition aussehen könnte, fehlt, und doch hat man die Empfindung, daß nicht eine von den Situationen und Bewegungen der Knaben anders sein dürfte, ohne daß das Ganze darunter litte. Die Zeichnung ist von jener Sicherheit und suggestiven Kraft, die man an Liebermann von je bewundert, und die Farbe hell und leuchtend, wie nie zuvor. Einen sehr bemerkbaren Aufschwung hat LEISTIKOW genommen. Der etwas leere dekorative Stil, dessen er sich in den letzten Jahren ständig bedient hat, ist verschwunden und dafür ein neuer getragener, aber durchaus temperamentvoller Ausdruck erschienen, dessen schönste Offenbarung eine Herbstlandschaft voll wunderbarer Melancholie und sehr aparter Malerei ist, der aber auch in seinen anderen Leistungen nicht fehlt. LOUIS CORINTH hat die „Kreuzabnahme“, zu der er im Winter den prächtigen gezeichneten Karton ausgestellt, vollendet und ein Bild geschaffen, das zu seinen vorzüglichsten Werken gehört und bis auf den zu süß geratenen Kopf der Maria und die abscheulich zerhackten, aller Form beraubten Füße des Heilands das größte Lob verdient. Von TRÜBNER findet man zwei ältere Arbeiten, die „Dame mit dem Fächer“ und ein „Fasanenstilleben“, die ihn als großen Koloristen zeigen und eine wunderschöne neuere „Herbstlandschaft“, von LUDWIG V. HOFMANN eine seiner schönen früheren Schöpfungen „Am Scheidewege“, von HANS THOMA eine wertvolle Landschaft „Träumerei an einem Schwarzwaldsee““ und von KARL STRATHMANN ein paar seiner in Erfindung und Ausführung immer bemerkenswerten dekorativen Schöpfungen, unter denen ein von Feuergluten angestrahlter, geharnischter, totenköpfiger „Krieg“ besonders auffällt.

HANS R. LICHTENBERGER STUDIE
9. Ausstellung der Berliner Sezession

ADOLF OBERLÄNDER FLUCHT
9. Ausstellung der Berliner Sezession

Die mit der Berliner Kollegin glücklich wieder versöhnte *Münchener Sezession*

MAX LIEBERMANN REITER UND REITERIN AM STRANDE

9. Ausstellung der Berliner Sezession

hat sich in Beschickung dieser Ausstellung, wohl mit Rücksicht auf die nahe Künstlerbund-Ausstellung, eine große Zurückhaltung auferlegt. UHDE sammelt mit zwei vor zwanzig Jahren entstandenen Werken „Die Trommlerübung“ und „Der Leierkastenmann kommt“ die Sympathien der Berliner beinahe allein auf sein Haupt. Neben ihm kommen allenfalls noch LANDENBERGER mit einem seiner frischen „Knabenakte“ und LICHTENBERGER mit drei pikanten Bildchen zur Geltung. OBERLÄNDER feiert mit einigen lustigen Bildern einen Extraerfolg. Aus anderen deutschen Kunststädten sind THEODOR HAGEN, CARLOS GRETHE, MAX STREMEL und KARL MOLL mit Werken, die für ihre Eigenart charakteristisch sind, gut vertreten. In dem Budapester PERLMUTTER, der ein Bauernbild ausstellt, scheint ein neues koloristisches Talent heranzuwachsen.

Die Münchner „SCHOLLE“ hat, wie im vergangenen Jahre, ihren eigenen Saal. Der allgemeine Eindruck ist gut, die einzelnen Leistungen halten nicht immer stand. Indessen läßt sich nicht verkennen, daß von einigen Mitgliedern wie LEO PUTZ, MÜNZER, PÜTTNER und vielleicht noch FELDBAUER Anstrengungen gemacht werden, aus dem Illustrationsstil zur guten Malerei zu gelangen. Leider versagen zwei hervorragende Kräfte, FRITZ ERLER und WALTER GEORGI völlig. Dieser stellt eine Schöne aus, die sich im Walde ihrer Fußbekleidung entledigt und dabei ein bestrumpftes Bein zeigt, das wie braunangestrichen wirkt, jener einen riesigen, nur mit einer blauen Hose bekleideten, in Parierstellung gegenüber einem bis auf die ins Bild ragende Hand unsichtbaren Gegner unter blauem Himmel, auf blumiger Wiese stehenden „Fechter“. Dergleichen mag auf einem Titelbild der „Jugend“ passieren, in so mächtigen Dimensionen wirkt dieser „Fechter“ wie ein schlechtes Plakat, das den umgebenden Bildern sehr wehe tut. Ein grünrosa gekleidetes Biedermeierfräulein im Nymphenburger Park von PUTZ, MÜNZER's „Mädchen im Morgenkleid“ hinter dem Mahagonitisch, eine Gebirgslandschaft von BECHLER „Maitag“, PÜTTNER's „Pistonbläser“ und ERLER-SAMADENS „Morgensonne“ mit dem Skiläufer bilden die Glanzpunkte des Schollesaales.

H. E. LINDE-WALTHER PORTRÄT FRITZ RHEIN
9. Ausstellung der Berliner Sezession

Dem Vestibül der Ausstellung geben dieses Mal einige dänische und finnische Bilder einen ruhigen und geschlossenen Charakter. Der intime Grundzug dieser nordischen Kunst ist, wie HAMMERSHOJ's wegen ein paar scheinbar zu groß geratener Männerfüßen vielbespötteltes, künstlerisch und malerisch doch so feines und bedeutendes Gruppenbild von fünf Männern, die ernst und nachdenklich bei Kerzenschein und Branntwein um einen Tisch sitzen, und EINAR NIELSEN mit seiner hellgrau gekleideten, gegen einen dunklen Grund in der Art der Frühitaliener gesetzten lebensgroßen, „in der Hoffnung“ befindlichen jungen Frau beweisen, sehr wohl eine Steigerung ins Monumentale fähig. Daß die seelischen Momente dabei nicht zu kurz kommen, ist in diesen beiden Fällen freilich auf Rechnung hoher Künstlerschaft zu setzen; denn schon ein so vorzüglicher Künstler wie JULIUS PAULSEN, der ein Gruppenporträt seiner Freunde bei Lampenlicht „im Heim des Künstlers“ ausstellt, und LAURITS RING, der ein „Mädchen in der Gartentür“ zeigt, sind nicht fähig, ihren liebenswürdigen Schilderungen durch Lebensgröße einen höheren und stärkeren Ausdruck zu geben. Erwähnenswert erscheinen in diesem Saale noch ein

durch Stil in Zeichnung und Farbe auffallender Jünglingsakt auf weißem Lager von MAGNUS ENCKELL, der Entwurf zu einem Mausoleumsfries von AXEL GALLÉN und ein in glitzernd bunte Seide gekleidetes „Russisches Bauernmädchen" von MALJAWINE.

Von französischen Künstlern sind SIMON, COTTET, CARRIÈRE und D'ESPAGNAT erschienen. Sehr bedeutend wirkt Lucien Simon mit einem dunkelgestimmten, wenig Kolorit, aber außerordentlich schöne Zeichnung bietenden Bilde „Bretonen in der Messe". Welche wunderbaren Köpfe! Man glaubt ein Häuflein Hugenotten vor sich zu sehen, die entschlossen sind, für ihren Glauben zu sterben. Cottet ist in einem „Nationalfest in der Bretagne" heller und farbiger als seit langem. Von Carrières Bild „Mutter und Tochter" möchte

GRAF LEOPOLD VON KALCKREUTH — MEINE FRAU IN DER TÜRE
9. Ausstellung der Berliner Sezession

EUGÈNE CARRIÈRE — MUTTER UND TOCHTER

9. Ausstellung der Berliner Sezession

man jedoch nicht behaupten, daß es zu des Künstlers besten Schöpfungen gehört. Ganz hervorragend ist dieses Mal EMILE CLAUS vertreten. Sein grünliches Haus im Schnee bei blauem Himmel, das von Wolkenschatten überflogene „Kleefeld“ sind so feine und innig gefühlte Naturschilderungen, daß man seine helle Freude daran haben muß. Das Hauptstück unter den fremdländischen Werken aber ist ohne Zweifel des Schweizers FERDINAND HODLER „Rückzug der Schweizer nach der Schlacht bei Marignano“, den er in ein Halbrund hineinkomponiert hat und der die Waffenhalle des Züricher Museums schmückt. Eminente Zeichnung, eine Farbe, die hell und leuchtend, von großer dekorativer Kraft ist, eine Art, zu vereinfachen und alles auf den stärksten Ausdruck zu bringen, machen dieses Werk zu einer vorbildlichen Leistung für monumentale Zwecke. Bei aller Herbigkeit der Linien zeigt das Bild einen Geschmack in der Farbengebung, der einzig ist und der, wenn überhaupt an etwas, an das erinnert, was man an japanischen Farbendrucken bewundert. Groß, feierlich und doch wieder fröhlich grüßt dieses charaktervolle Werk vom Ende des langen Saales der Ausstellung. Es hat als Nachbarschaft eine stilisierte Landschaft Hodlers, die mit ihrem heiteren Grün und dem leuchtenden Braun des Bodens bei aller dekorativen Haltung der Schönheit des sonnigen Waldes in der Natur unheimlich nahe kommt.

Ziemlich dürftig ist die Vertretung der Plastik. Man hat die Genugtuung, zu sehen, daß der begabte NICOLAUS FRIEDRICH mit seinem riesigen, ein sehr schönes Bewegungsmotiv bietenden und überraschend gut durchgebildeten „Bogenspanner“ einen hohen und erfolgreichen Aufschwung nimmt. Man konstatiert, daß aus einem mäßigen Maler ein vielversprechender Bildhauer werden kann, vor der mit feinem Gefühl für Form und Stimmung gemachten weiblichen Porträtbüste von GEORG KOLBE. Man findet in der prachtvollen breiten Büste eines normännischen Fischers von ALEX OPPLER alle Vorzüge, welche der Künstler aus der Berührung mit der belgischen Schule gewonnen hat, glänzend entwickelt. Man entdeckt in einer der göttlichen Wolke erliegenden „Io“ von MATHIAS STREICHER trotz der sinnlichen Situation ein sehr keusches Werk voll glücklicher künstlerischer Momente. FRITZ KLIMSCH hat bei früheren Gelegenheiten freilich

schon stärkere Beweise von Talent gegeben, als dieses Mal. Dagegen bietet MAX KRUSE eine Holzbüste Friedrich Dernburgs, die ihn sowohl als Charakteristiker wie als originellen Künstler empfiehlt.

Wer in einer Ausstellung sich auch klarzumachen sucht, welche für die Kunstentwicklung wichtige Symptome darin zutage treten, wird in der Vorführung der Berliner Sezession eine starke Verminderung des Landschaftsbildes und eine erkennbare Zunahme von Porträtleistungen und Figurenbildern feststellen können, aber auch bemerken, daß die Erfahrungen der Landschaftsmaler es sind, welche die wesentliche Erhöhung des künstlerischen Niveaus auf den jetzt wieder in den Vordergrund tretenden Gebieten herbeigeführt und der Berliner Kunst das neue Gesicht gegeben haben. Diese Entwicklung ist nicht ohne heftige Kämpfe vor sich gegangen; aber sie scheint jetzt in ruhige und gesunde Bahnen gelenkt. Die Berliner Sezession darf sich rühmen, daß diese erfreuliche Bewegung in der Berliner Kunst aufs engste mit ihrem Dasein und ihrem Wirken verbunden ist.

LAURIAS TUXEN PORTRÄT DES MALERS P. S. KROYER

9. Ausstellung der Berliner Sezession

GROSSE BERLINER KUNSTAUSSTELLUNG 1904

Der Aufschwung, den das Ausstellungswesen im Moabiter Glaspalast im vergangenen Jahre erkennen ließ, hat ein schnelles Ende gefunden. Die neuerdings ans Ruder gelangte Partei des Berliner Künstlervereins ließ es sich angelegen sein, die Erinnerung an das von ARTHUR KAMPF Geleistete so radikal wie möglich auszulöschen, und so sieht man eine Ausstellung wieder nach jenen Prinzipien gemacht, welche die Große Berliner Kunstausstellung im Laufe der Jahre so arg diskreditiert haben. Da sind Sonderausstellungen, *die jeder Kunsthändler ablehnen würde, weil sie ihm die Gunst seines Publikums kosten möchten.* Da sind auswärtigen Künstlervereinigungen ganze Säle überlassen, die sie natürlich im Interesse ihrer Mitglieder und nicht in dem der Ausstellung gefüllt haben. Da hat man darauf verzichtet, die Lücken der einheimischen Produktion durch Heranziehung künstlerisch hochstehender Erzeugnisse des Auslandes auszufüllen, um auf diese Weise wenigstens einige Zugstücke für das Publikum zu gewinnen. Unter solchen Umständen konnten selbst eine strenge Jury und eine gutwillige Hängekommission zur Verbesserung des allgemeinen Eindrucks nicht viel mehr tun. Weder läßt sich von einem guten Niveau sprechen, noch von Werken, denen die besondere Aufmerksamkeit der Ausstellungsbesucher zu teil wird. Daß diese sich neuerdings einem Saal voll Bilder Lenbachs in starkem Maße zuwendet, hat einen Grund, der außerhalb der Ausstellung liegt.

Selbstverständlich ist eine Vorführung von dem Umfange der Großen Berliner Kunstausstellung niemals ganz ohne eine Anzahl bemerkenswerter und guter Werke. Es kostet nur einige Mühe, sie herauszufinden, und man kann mit einer gewissen Befriedigung konstatieren, daß Berlin selbst in diesem Jahre die meisten davon geliefert hat. Es ist vielleicht überhaupt nötig, zu betonen, daß das Tadelnswerte in dieser Ausstellung nicht die Werke der einzelnen Künstler sind — ein Schelm gibt mehr als er hat — sondern die Gedankenlosigkeit, mit der man an die Gestaltung der diesmaligen Vorführung herangegangen ist, und die rückschrittliche Gesinnung, die in der Ausstellungs-Technik zum Ausdruck kommt. Es ist dieses mal nichts geschehen, vielmehr alles unterlassen, um der Großen Berliner Kunstausstellung den Platz im Berliner Kunstleben

zu verschaffen, der ihr als offizieller Veranstaltung gebührt. Der preußische Kultusminister und der Dezernent für Kunstangelegenheiten, Geh. Rat Schmidt, haben, wie man hört, mit großer Sorgfalt persönlich darüber gewacht, daß aus dem Saal der Illustratoren alle gegen König Eduard, den Sultan, Ferdinand von Bulgarien, Chamberlain und die preußischen Minister gerichteten Karikaturen entfernt wurden. Die Herren würden sich größere Verdienste erworben haben, wenn sie, anstatt Zeichnungen unter Zensur zu stellen, die durch die Witzblätter in der ganzen Welt bereits bekannt geworden sind, die Ausstellungskommission darüber belehrt hätten, daß eine unter der Aufsicht des Staates stehende Ausstellung wenigstens im allgemeinen auf der Höhe der Zeit sein müsse. Was hat denn eine Ausstellungskommission für einen Wert, wenn sie sich durch Aufteilung ihres Raumes an Korporationen und Personen jeder Kontrolle über die Einlieferungen begibt? Bei der Konkurrenz, welche sich die Ausstellungen neuerdings machen, ist diese bequeme Art nicht mehr möglich.

Sonderausstellungen haben also außer LENBACH, HERMANN SCHNEE, THEMISTOKLES v. ECKENBRECHER, ERICH KUBIERSCHKY, ALBERT HERTEL, MAX SCHLICHTING, MAX UTH, LUDWIG DILL, Künstler, die in ihrer Eigenart bekannt sind und deren besondere Schaffensgebiete — das soll kein Vorwurf gegen ihre Art sein! — so eng begrenzt sind, daß man aus dreißig ihrer in der jüngsten Zeit entstandenen Arbeiten keine andere Offenbarung enthält, als etwa aus dreien. Selbst ein so vorzüglicher und auf zwei Gebieten — Tierbild und Landschaft — tätiger Künstler wie OSKAR FRENZEL wirkt hier mit einer umfangreichen Vorführung seiner Bilder zu sehr als Spezialist, um ungeteiltes Interesse zu erregen. Der Porträtmaler ALFRED SCHWARZ ist in seiner Eigenart nicht bekannt, weil er keine hat. Daher scheint seine Sonderausstellung die überflüssigste von allen. Die Ungarn sind eingeladen worden, weil es nützlich schien, aus dem Budapester Museum die aus der Pilotyschule stammenden, überall schon gesehenen, großen Historienbilder von BIHARI, BENCZUR und FÉSZTY zu erhalten, um geeignete Dekorationsstücke für den im vergangenen Jahre geschaffenen riesigen Repräsentationsraum zu haben. Im Saal der Ungarn genügen allein die Bilder zweier verstorbener Maler höheren Ansprüchen. Das sind das 1873 gemalte bekannte wundervolle Bild MUNKACSY's „Eingefangene Strolche", das Porträt des Kardinals Haynald, und der Studienkopf eines arabischen Juden von demselben und zwei Landschaften im Fontainebleau-Stil von L. v. PAAL. Nachdem das Künstlerhaus kürzlich eine sehr komplette Lenbach-Ausstellung gezeigt, war es vielleicht nicht gerade nötig, auch noch in Moabit einen Lenbach-Saal zu etablieren. Er hat nun aber durch den Tod des Münchner Meisters eine nachträgliche Motivierung erhalten; außerdem finden sich in ihm in der Tat einige von Lenbachs vorzüglichsten Werken, so die Bildnisse von

J. WHISTLER PORTRÄT DURET
9. Ausstellung der Berliner Sezession

WALTER LEISTIKOW

9. Ausstellung der Berliner Sezession

ABEND

Wilhelm Busch, Hengeler, Gabriel Seidl und der blonden Marion in der Rüstung eines Ritterknaben.

Von den eingeladenen Künstlervereinigungen haben allein die Münchner Luitpold-Gruppe und die Karlsruher den Ehrgeiz gehabt, zur Verbesserung des Ausstellungsbildes beizutragen. Bei der *Luitpoldgruppe*, deren Mitglieder vielfach neue Arbeiten geliefert, wirkt allerdings mehr das Arrangement als das einzelne Werk. Hervorzuheben wären eigentlich nur die Landschaften von FRITZ BAER, UBBELOHDE und THALMEIER, ferner ein artiges Genrebild von ADOLF HELLER, Eine hübsche Biedermeierdame in schwarzer Seide steht in einem entsprechend dekorierten Zimmer und liest einen „Brief". Bei den *Karlsruhern* findet man neben den unvermeidlichen Paradenummern von KELLER und PROPHETER die Arbeiten zweier neuer Künstler, von denen man sich in Zukunft vielleicht etwas versprechen darf. WILHELM NAGEL offenbart sich in zwei Landschaften, mit einem „Sommertag im Schwarzwald", den der Beschauer mit einem im Vordergrunde des Bildes auf einer Bank ausruhenden Wanderer in all seiner sonnigen, grünen Herrlichkeit genießt, und mit dem Bilde „Herbstnebel" als ein feiner und selbständiger Künstler. HEINRICH PFORR zeigt mit einer nicht unerfreulichen Lust, die Charakteristik von Menschen und Situationen zu übertreiben, — „ein Bauerntanz" und „ein paar strickende Mädchen" bezeugen es — einen gesunden und eigenartigen malerischen Sinn. In den Sälen der *Düsseldorfer*, der *Münchner* und *Wiener Kunstgenossenschaft* fehlt es leider durchaus an jedem überragenden Werk. Hier herrscht der Durchschnitt mit absoluter Majorität.

MAX LIEBERMANN — *9. Ausstellung der Berliner Sezession* — BADENDE KINDER

Daß sich in Berlin trotz mancher unerfreulichen Vorgänge bessere Verhältnisse anbahnen, geht vielleicht am deutlichsten aus der Tatsache hervor, daß die künstlerische Ehre der Reichshauptstadt in dieser Ausstellung beinahe ausschließlich von jüngeren Malern gerettet wird. Vor allem ist aus den Berliner Darbietungen eine Art Bildnis von ERICH ELTZE hervorzuheben. Eine junge blonde Dame in grün und schwarzgestreifter Gesellschaftstoilette steht, von einer unsichtbaren Lampe beleuchtet, in einem

Zimmer vor einem Spiegel, der ihre Rückseite wiedergibt, wie in Erwartung. Neben ihr bemerkt man eine ältere Dame in einer sehr ähnlichen Toilette und Stellung. Das Bild fesselt nicht nur durch die hübsche Lösung des luminaristischen Problems und die schöne, sichere und doch weiche Farbe und Malerei, sondern auch durch seelischen Ausdruck. Malerische Empfindung verrät mit einer „Mutter", die ihrem rotgekleideten Kinde die Brust reicht, und dem etwas nachlässig aber talentvoll gemachten Porträt eines jungen Malers MAX FABIAN. Die jüngeren Künstler haben ferner eine Reihe ganz hervorragender Leistungen auf dem Gebiet des Landschaftsbildes vorzuweisen. Da sieht man ausgezeichnete Schneebilder von OTTO ALTENKIRCH, „Kiefern im Nebel" und eine „Heidelandschaft" von FRANZ TÜRCKE, von JOHANN HÄUSCH einen verschneiten „Friedhof" in Abendstimmung, sehr frische sonnige Naturschilderungen von FRITZ DOUZETTE und einige bemerkenswert gute Arbeiten der Bracht-Schüler HANS LICHT, LOUIS LEJEUNE, HANS HARTIG, H. KLOHSS, KAYSER-EICHBERG und WENDEL. Auch H. KOLBE verdient noch mit einer guten Winterlandschaft erwähnt zu werden.

Unter den älteren und bekannteren Berliner Malern ist an erster Stelle OTTO H. ENGEL zu nennen, der mit seiner „Trauerfeier auf Föhr" aufs neue Zeugnis ablegt für ein besonders ernsthaftes Streben. Wenn auch die Komposition — auf der einen Seite die Gruppe der Trauernden, auf der anderen der Leichenwagen — nicht besonders glücklich erscheint, so ist dem Künstler im Ausdruck der Empfindungen und im Malerischen manches vorzüglich gelungen. LUDWIG DETTMANN hat in einer Stimmungslandschaft von der Küste „Nach dem Gewitter" sehr gute Momente. HANS HERRMANN bemüht sich, seinen Farben einen sonoren Klang zu geben und bietet in einer „Dorfstraße in der Eifel" eine schöne abgeschlossene Leistung. RUDOLF DAMMEIER überrascht mit einem energischen und vornehmen Herrenbildnis. LUDWIG KNAUS hat sich mit etwas matten Farben zwar, aber in vollendeter Charakteristik selbst porträtiert. Eine famose Arbeit, die nicht erkennen läßt, daß ihr Urheber ein Fünfundsiebzigjähriger ist.

Von ausländischen Künstlern sind nur zwei Spanier mit wichtigeren Schöpfungen vertreten. VINIEGRA Y LASSO hat seine bekannte „Weinlese" geschickt, SOROLLA Y BASTIDA das Prunkstück für den wie immer mit der banalsten Kunst gefüllten Ehrensaal geliefert, das aus dem Pariser Salon bekannte Kolossalbild „Das Einschleppen der Barke" mit den mächtigen braunen Ochsen, die nach dem Hissen des Barkensegels von den Treibern durch die Brandung wieder ans Land geführt werden. Eins von jenen virtuosen romanischen Werken, in denen intime Beobachtungen durch grobe Effekte — hier der Sonnenbrand auf den Tierleibern und dem schillernden Meer — ersetzt sind, die aber immer das Erstaunen der Menge erregen. Ein paar andere bekannte Ausländer, wie MESDAG und Gattin, MELCHERS, CARL JACOBY, H. W. JANSEN und COURTENS haben nur eben ihre Visitenkarte, d. h. nicht hervorragende Arbeiten abgegeben.

Unter den zahlreich vorhandenen Plastiken findet sich wenig Gutes. Ein paar erfreuliche Porträtbüsten von JÄCKLE, SCHAUSS, VOLZ und SCHMARJE, ein neben seinem Pferde stehender nackter Jüngling von VORDERMEYER, ein wuchtiger, über einem Folianten grübelnder „Anachoret" von MAX KLEIN und ein wenigstens in der Absicht bemerkenswerter,

ROBERT BREYER BILDNIS DER FRAU DR. G.
9. Ausstellung der Berliner Sezession

verzweifelt davonstürzender „Kain" von Fritz Heinemann sind die ganze Ausbeute. Auf die inhaltsreichen und interessanten Vorführungen des „*Verbandes deutscher Illustratoren*" und der „*Freien Vereinigung der Graphiker*" kann hier leider nicht näher eingegangen werden. Die kunstgewerbliche Abteilung bietet die üblichen Interieurs.

Es wäre höchst beklagenswert, wenn die Große Berliner Kunst-Ausstellung künftig in dem in diesem Jahre bewiesenen Sinne weitergeführt werden sollte. Sie ist schließlich ein zu wichtiger Faktor im Berliner Kunstleben, als daß man ruhig ansehen dürfte, wie durch Unverstand oder Sorglosigkeit ihr Ansehen und ihre Bedeutung geradezu gewaltsam herabgesetzt wird und sie am Ende nur noch den äußerlichen Vorwand für einen schwunghaften Restaurationsbetrieb abgibt. Wenn die Künstler nicht wollen, daß der Umfang der Ausstellung eingeschränkt werden soll, müßten sie wenigstens Sorge tragen, daß das Publikum auch mit Sehenswürdigkeiten nicht zu kurz kommt. Niemand wird ihnen vorschreiben wollen, woher sie solche zu beziehen hätten; aber, daß sie von deren Heranschaffung ganz absehen, ist ein taktischer Fehler, der sich an ihnen einst selbst empfindlich rächen wird.

ALEX. OPPLER FISCHER AUS DER NORMANDIE
9. Ausstellung der Berliner Sezession

PERSONAL- UND ATELIER-NACHRICHTEN

WEIMAR. Professor Frithjof Smith, welcher seit 1890 als Lehrer an der Großh. Sächsischen Kunstschule tätig ist, wird im Herbste dieses Jahres von seinem Lehramte zurücktreten, um sich ganz seiner eigenen künstlerischen Tätigkeit widmen zu können. Die Kunstschule, welche Professor Smith nur ungern scheiden sieht, verliert in ihm eine ausgezeichnete Lehrkraft, die in einer langen Reihe von Jahren mit hervorragendem Erfolg tätig war und eine große Anzahl junger, aufstrebender Talente zu tüchtigen Künstlern heranbildete. Um so erfreulicher ist es, daß Smith dem Weimarer Kunstleben nicht verloren geht, sondern seinen Wohnsitz in Weimar beibehält; auch wird er mit der Kunstschule in Beziehungen bleiben, da es gelungen ist, ihn zu bewegen, die hier öfter nötigen Vertretungen im Lehramte zu übernehmen. r.

ROM. Ernst Pfannschmidt erhielt den zum ersten Male ausgegebenen Preis der Adolf-Müller-Stiftung in der Form des Ankaufes eines Bildes ›Christus predigt in der Schule‹ zum Betrage von 5000 Fr. Von den aus der Stiftung verfügbaren 10000 Fr. bleibt die Hälfte für 1906 zurück, in welchem Jahre die Verteilung wieder an deutsche Künstler, die mit italienischen jährlich abwechseln, erfolgt. Es werden 1906 nur reichsdeutsche Bildhauer in Betracht kommen, für deren Arbeiten also dann 15000 Fr. flüssig sein werden. Die Erwerbungen von Werken deutscher Künstler fallen der Berliner Nationalgalerie zu.

WEIMAR. Einige Zeitungen brachten die Notiz, daß L. v. Hofmann Weimar wieder verlassen, und Schlittgen an seine Stelle treten werde. Hieran ist natürlich kein wahres Wort. Hofmann, dem es hier sehr gut gefällt, hatte einen ihm zustehenden Urlaub für eine Reise nach Italien benutzt und wurde während dieser Zeit durch Schlittgen vertreten. Inzwischen ist v. Hofmann nach hier zurückgekehrt und hat die Korrektur in seiner Klasse wieder übernommen. Schlittgen hält sich nur zeitweise hier auf. r.

BERLIN. Professor Paul Meyerheim hat in der Großen Berliner Kunstausstellung eine Farbenskizze von der Beisetzung Lenbachs ausgestellt, die den Trauerzug durch die Ehrenpforte auf dem Moosacher Friedhof schreitend darstellt. Die lodernden Pechpfannen geben einen eigenartigen Farbenkontrast zu dem klaren Frühlingtag.

WEIMAR. Sascha Schneider's Absicht, von Meißen nach Italien überzusiedeln, wie wir neulich berichteten, ist durch seine Berufung als Lehrer der hiesigen Kunstschule gekreuzt worden.

GESTORBEN. In Dresden starb am 24. Mai der ehemalige Kustos und Restaurator an der kgl. Gemäldegalerie Theodor Schmidt, im sechsundsiebzigsten Lebensjahre. Schon sein Vater und sein Großvater, wie auch seine Brüder waren Maler, nicht minder sein Sohn Fritz Philipp Schmidt, der u. a. die selbständig und tiefempfundenen Gemälde der Chornische in der Jakobikirche zu Dresden gemalt hat. Schmidt war Schüler von Schnorr, Ludwig Richter und Bendemann; er erhielt sein Amt, das

LUCIEN SIMON — BRETONEN IN DER KIRCHE

9. Ausstellung der Berliner Sezession

er mit ebensoviel Liebe wie Geschick versah, 1863, als sein Vater in Pension ging; er selbst trat 1892 in den Ruhestand. — In Helenaberg bei Sinzig starb am 22. Mai der Maler KARL CHRISTIAN ANDREÄ. Er war 1823 zu Mühlheim a. Rh. geboren, er besuchte 1839—44 die Düsseldorfer Akademie, dann lebte er mit kurzer Unterbrechung bis 1857 in Italien, besonders in Rom, wo er mit Cornelius in nähere Beziehungen trat. Von 1857—1881 lebte er in Dresden. Hier gründete er den heute noch bestehenden Verein für kirchliche Kunst und malte er zahlreiche Altargemälde für sächsische Dorfkirchen, wie er auch vielfach für den Holzschnitt (Gaber und Bürkner) zeichnete und radierte. Er zeichnete auch viele Kartons zu Glasgemälden, die namentlich in der Anstalt für Glasmalerei zu Lauingen a. d. Donau ausgeführt wurden. Im Jahre 1881 siedelte er nach dem Familiensitze Sinzing am Rhein über. Von dort aus malte er u. a. für den Dom zu Fünfkirchen in Ungarn und für eine Schloßkapelle der Markgräfin Pallavicini, weiter malte er die Kirchen in Linz und Neuwied aus, endlich noch die Christuskirche zu Köln a. Rh. Letztere Arbeit wird als sein Hauptwerk bezeichnet. — HANS GRISEBACH in Berlin, der Erbauer des Hauses der Sezession in Charlottenburg. — DANIEL VIERGE in Paris, Zeichner, Radierer und Aquarellist, ein geborener Baske, 53 Jahre alt. Ein ungewöhnlich energisches Talent, das nicht einmal durch einen Schlaganfall, die damit verbundene Lähmung der rechten Hand und den fast gänzlichen Verlust der Sprache, irgendwie bemerkenswerte Schwächung erlitten hat. Vierge arbeitete nach jenem Unfall mit der linken Hand. — In Düsseldorf am 28. Mai der Landschaftsmaler WILHELM HABERT, 74 Jahre alt, ein geborener Braunschweiger und Schüler von Horandes und Gude.

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

GRAZ. Am 16. Mai begann die Frühjahrsausstellung des »Vereins der bildenden Künstler Steiermarks«, die zweite, welche er dem auswärtigen Schaffen widmet (die erste zeigte den »Hagenbund«), womit er also etwas über die Pflege seiner Verkaufsinteressen Hinausgehendes leistet. Sie enthält in guter Aufstellung 213 Bilder und graphische Blätter, 3 Bronzen, 27 Keramiken. Den größten Teil nimmt der Wiener JOHANN VICTOR KRÄMER mit 141 Bildern aller Größen ein, deren Motive meist aus dem Orient stammen. Es ist die Kollektion, welche er bei Miethke in Wien hatte, weil er bei der Sezession keinen Raum dafür erhielt. Er zeigt sich hierin als durchaus ehrlichen, ernst arbeitenden Naturalisten, dem besonders Einzelfiguren, kleinere Landschaften und Architekturstücke voll gelingen; bei seinen großen Bildern vermißt man noch den wählenden Geschmack und die zusammenzwingende Harmonie. Neben ihm sind zu nennen die Wiener AMESEDER, KOPPAY, PIPPICH, SCHATTENSTEIN, TOMEC, UNGER und WESEMANN, die Münchner G. MAX, R. SCHIESTL und WILLROIDER, der Antwerpener F. PROOST und der Triestiner G. ZANGRANDO. Die Bronzeplastik ist durch den bekannten Bogenschützen von E. M. GEYGER und eine Amazonengruppe von H. HAASE gut vertreten. Von den Keramiken des E. BORSDORF erhebt sich nur die Beethovenmaske zu künstlerischer Bedeutung. Dr.

MÜNCHEN. LUDVIK KUBA hat im Kunstsalon Krause eine Anzahl Gemälde ausgestellt.

MAX KRUSE BÜSTE FRIEDRICH DERNBURG
9. Ausstellung der Berliner Sezession

SALZBURG. Im Künstlerhaus werden folgende Gruppen und Künstler kollektiv ausstellen: Aussteller-Verband Münchener Künstler; Hugo Charlemont, Adolf Heller, Hubert v. Herkomer, Eugen Kampf, Edmund Kanoldt, Adam L. Kunz, H. Mechle-Großmann, Peter Paul Müller, J. Charles Palmié, Leo Reiffenstein, Max Schlichting, Gustav Schönleber, Raffael Schuster-Woldan, Walther Thor und Alfred Zoff.

DÜSSELDORF. Im *Kunstsalon Schulte* ist z. Zt. der äußerst reizvolle BÖCKLIN »Faune eine schlafende Nymphe belauschend« ausgestellt, welches Bild der königl. Nationalgalerie in Berlin längere Zeit leihweise zur Ausstellung übergeben war. Das Gemälde stammt aus Böcklins bester Zeit und erregt auch hier das lebhafteste Interesse. Durch virtuose Behandlung fällt ferner ein vorzügliches Werk von G. KÜHL »Im Atelier« aus dem Jahr 1879 auf. Außer einer interessanten Studiensammlung von C. HOPPE-CAMPHAUSEN und originellen Radierungen von ALOIS KOLB sind noch Porträts von O. BOYER, H. FIGCE und M. WEBER, ferner Landschaften von F. BÖHMER-FEST, E. DÜCKER, S. JACOBSEN und A. SCHULTZBERG hervorzuheben. — Im Laufe des Juni veranstalten die »Freie Vereinigung Düsseldorfer Künstler«, die »Künstler-Vereinigung 1899« und der »Ausstellungsverband Düsseldorf« bei Ed. Schulte eine graphische Kunstausstellung. Dieselbe wird Zeichnungen, Lithographien und Radierungen umfassen. Da dieser Zweig des Kunstschaffens auf der hiesigen Großen Kunst-Austellung des Jahres wegen Raummangels nur wenig zur Geltung kommen konnte, wird diese Ausstellung der graphischen Künste den Kunstfreunden von nah und fern gewiß als eine willkommene Ergänzung genannter Ausstellung erscheinen.

MÜNCHEN. *Erste Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes.* Aus den Kämpfen gegen die Art und Weise, wie die Deutsche Kunstausstellung in St. Louis veranstaltet wurde, ist ein bedeutendes positives Resultat hervorgegangen: die Gründung des Deutschen Künstlerbundes in Weimar. Das Gefühl hatte sich siegreich Bahn gebrochen, daß den einzelnen wirklichen Individualitäten in der deutschen Kunst gegenüber der Masse der ausstellenden Künstler mehr Raum geschaffen werden müsse, daß die eigenartige, persönliche Kunst vor allem zu schützen sei, welcher Richtung sie auch angehöre. Unter diesem Gesichtspunkte schlossen sich eine Reihe der bedeutendsten Künstler aus allen Zentren Deutschlands zusammen und gliederten sich wieder aus ihren Orten die Gleichstrebenden an; ganze Sezessionsverbände traten bei, daneben aber auch viele Künstler, die bisher keiner Gruppe angehörten; ebenso wurden auch namhafte Kunstschriftsteller und Kunstkenner aufgenommen. Die idealen Ziele des Künstlerbundes sollten durch folgende Veranstaltungen erreicht werden; jedes Jahr solle eine möglichst gewählte Ausstellung in einem anderen Kunstzentrum Deutschlands stattfinden; bei außerdeutschen Ausstellungen solle unabhängig von der Genossenschaft in eigenen Räumen ausgestellt werden; eine moderne Galerie solle aus eigenen Mitteln gegründet werden; junge talentvolle Künstler sollten Stipendien erhalten — kurz, es sei in jeder Art mit neuer Initiative in das deutsche Kunstleben einzugreifen. Der erste Punkt des Programms ist dieser Tage verwirklicht worden: am 31. Mai ist die erste Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes im Ausstellungsgebäude am Königsplatze in München eröffnet worden. Obwohl die Zeit sehr kurz war, seit die Münchener Sezession ihr Lokal dem Künstlerbunde in uneigennütziger Weise zur Verfügung stellte, und obgleich ringsum fünf große deutsche Kunstausstellungen veranstaltet wurden, ist doch eine vorzügliche Ausstellung zustande gekommen. Und während man bisher gewohnt war, in den Sezessions-Ausstellungen sehr viele und sehr gute fremde Bilder zu sehen, fallen diese in der jetzigen Ausstellung vollständig weg, ohne daß das Niveau gesunken wäre. Im Gegenteil ist der ausgeprägt deutsche Charakter der Ausstellung ein großer Anziehungspunkt, er macht sie einheitlicher, geschlossener als es bisher der Fall war. Und mit dem einträchtigen Zusammengehen so vieler bedeutender Künstler, der Träger oft scheinbar weit auseinandergehender Kunstanschauungen hat der Künstlerbund den Beweis erbracht, daß alles wirklich Individuelle und Große in der Kunst sehr gut zu harmonischer, einheitlicher Wirkung sich vereinigen läßt. Deutsche Ausstellungen werden in Zukunft wohl nicht mehr ohne den Deutschen Künstlerbund gemacht werden können. Unser nächstes Heft wird dieser Ausstellung gewidmet sein.

MÜNCHEN. Der Kunstverein plant eine LENBACH-Gedächtnis-Ausstellung, zu deren Beschickung alle Privatbesitzer von Werken des Meisters freundlichst aufgefordert sind. Das Erstlingswerk Lenbachs, »Bauern vor dem Gewitter flüchtend«, wird vom Städtischen Museum in Magdeburg zur Verfügung gestellt.

BRÜSSEL. Gegenwärtig ist hier im modernen Museum der elfte Salon der *Société Royale*

des Beaux-Arts geöffnet. Er zählt annähernd zweihundert Bilder und Skulpturen. Außer den belgischen Künstlern haben sich wieder mehrere auswärtige Gäste eingefunden, die in der Hauptsache das Porträtfach vertreten; unter ihnen sind bemerkenswert ein ausgezeichnetes Bildnis von JACQUES E. BLANCHE, ein Damen- und ein Herrenporträt von J. SARGENT, dann Bildnisse von E. DAGNAN-BOUVERET, G. O. DESVALLIERES, FR. FLAMENG, LEQUEUX. Unter den Belgiern sind gut vertreten FRANZ COURTENS, zunächst mit einer Herbstlandschaft, in welcher die Strahlen der scheidenden Sonne das satte Braun des Laubes zu prächtiger Wirkung bringen; ein gutes Bild ist auch seine Schafschur im Innenraume, wenngleich es nicht in den kräftigen Farben seiner sonstigen Bilder gemalt ist. Eine bedeutende Arbeit, die wieder allgemein auffällt, ist ein großes, figurenreiches Bild »Les Adieux« von dem Antwerpener PIERRE JACQUES DIERICKX; dessen Bild »die Spinnerinnen« aus dem vorjährigen Salon für das hiesige Musée modern erworben wurde. In der Mitte des neuen Bildes sitzt ein alter, gebrochener Mann, der in stiller Ergebenheit den Tod erwartet; um ihn her die betrübten Familienglieder. Die Scene ist recht packend dargestellt und das Ganze von stimmungsvoller, stiller Farbengebung; ein heller Lichtstrahl verklärt das ehrwürdige Haupt des Greises. VIKTOR GILSOUL hat eine ganze Kollektion von Landschaften und Studien ausgestellt, das Beste darunter sind zweifellos eine Kanallandschaft in Brügge und drei kleine Studien aus Niepourt. Zu erwähnen sind noch EMILE CLAUS mit einer großen, gelben Herbstlandschaft, treffliche Bilder von GOUWELVOS, BERNIER, OTTEVAERE, Ch. MERTENS, RONNER, STACQUET, mehrere Porträtbüsten von VINCOTTE und DILLENS, endlich ein großer Minenarbeiter von CONSTANTIN MEUNIER. H. Oe.

MÜNCHEN. Die rührigen Leiter der Galerie Heinemann haben gegenwärtig wieder kleine Kollektivausstellungen veranstaltet. Der in Paris lebende HANS FABER DU FAUR hat eine große Anzahl seiner Werke geschickt, so daß man seine künstlerischen Absichten kennen lernen und seinem Schaffen näher treten kann. Ihn interessiert in erster Linie die farbige Erscheinung der Dinge. Er strebt nach einer gewissen Einheit der Tonwerte, nach harmonischer Vereinigung farbiger Gegensätze, wie sie ihm seine Stoffe, Pferde und Reiter, vor allem aber die menschliche Figur, der moderne Mensch in moderner Toilette darbieten. Auch im Porträt geht er vor allem von malerischen Voraussetzungen aus, was schon aus Bezeichnungen wie Dame in Grau, in Lila etc. hervorgeht. Die malerische Behandlung ist ungemein sachlich und energisch. Ein besonders ausgebildetes Organ für die Beobachtung malerischer Valeurs bemerken wir in den Werken des in München verstorbenen Prof. HUGO KÖNIG. Sein ungemein sensibles, zartes Farbempfinden ließ ihn auch Motive auffinden, wo uns die Natur selbst lyrisch gestimmt vorkommt. So z. B. am Abend im Wehen der Dämmerung, wie sie in dem Bilde »Abend im Walde« zum Ausdruck kommt, oder in einer Gruppe wie die »Madonna«, »Der Schäfer« und in einigen Studien nach der Natur, wo auch alles Feste und Bestimmte, alles Harte und Herbe verschwindet und die Welt nur mèhr wie ein verblichener Gobelin, ein traumhaftes Wogen und Weben von Licht und Farben erscheint. Wenn man zum ersten Male einige Bilder von dem Freiburger Landschaftsmaler HEFFNER sieht, glaubt man einen sehr rüstigen Künstler aus der älteren Generation, etwa auf dem Wege von Eduard Schleich, einhergehen zu sehen. Doch es ist ein Irrtum. Die Motive, bewölkte, freie Luft, flachen Horizont, öfter begrenzt durch eine dunkle Silhouette von Häusern und Bäumen, erinnern an Aehnliches von Eduard Schleich. Aber Heffner mischt seine Farben nach einem neueren Rezept, er malt ganz virtuos und darum wird er vieles für sich malen. Neben diesen Kollektiven findet man noch manches andere, was dem Kenner und Liebhaber Freude machen wird, interessante Bilder aus der Ferne und aus unserer nächsten Nähe, französische und englische neben bekannten deutschen und besonders geschätzten Münchener Meistern. So z. B. CONSTABLE und TURNER, DUPRÉ und DAUBIGNY, JEANÉS, OORDT und ANDREAS ACHENBACH. Eine Kollektion trefflicher LENBACHS, ein günstiges Bild »Fischhändlerin« von † ZIMMERMANN, einige STÄBLIS und HUGO KAUFMANN aus den siebziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts. Unverwelktes Altes und frisches Neues blüht nebeneinander. Gute Kunstwerke sind unvergänglich, sie bleiben immer modern.

COBLENZ. Vom 20. August bis 20. September dieses Jahres findet in der städtischen Festhalle eine durch den Kunst-, Kunstgewerbe- und Altertumsverein für den Regierungsbezirk Coblenz veranstaltete Ausstellung von Werken in- und ausländischer Künstler statt, über die der Vorsitzende des Vereins, Herr L. Laeis in Coblenz, Auskunft zu geben bereit ist.

KONRAD VON KARDORFF — BILDNIS DES REICHSTAGSABGEORDNETEN ST.

9. Ausstellung der Berliner Sezession

VON DENKMÄLERN

DARMSTADT. Der Ausschuß für das hiesige Bismarck-Denkmal hat den Professoren HABICH und PUTZER einen Entwurf in Auftrag gegeben.

GRAZ. Am 18. Mai wurde im Stadtpark das Hamerling-Denkmal von KARL KUNDMANN feierlich enthüllt. Es ist aus weißem Marmor und zeigt den Dichter auf einem Sessel sitzend. Die Haltung ist natürlich, Aufbau und Sockel von angenehmer Schlichtheit und auch die Aufstellung besser, als sie den meisten Denkmälern zuteil wird.

CHARLOTTENBURG. Die von dem hiesigen Bildhauer JOHANNES GÖTZ geschaffene Statue des Alexander Severus ist Mitte Juni dort aufgestellt worden (s. Abb.).

JOHANNES GÖTZ ALEXANDER SEVERUS

VOM KUNSTMARKT

DÜSSELDORF. Außer den Ankäufen, die der Kunstverein für die Rheinlande im Gesamtbetrage von 45000 Mk. auf der Internationalen Kunstausstellung für die Verlosung gemacht, hat er auch das Bild WESTENDORP'S »Auf der Golzheimer Insel« zur Stiftung für ein Museum angekauft. Mit den Ankäufen des Galerievereins und anderer Körperschaften und Vereinigungen sind bisher auf der Düsseldorfer Kunstausstellung für rund 150000 Mk. Ankäufe aus öffentlichen Mitteln gemacht worden. Auch der Ankauf von privater Seite ist recht zufriedenstellend.

ELBERFELD. Für das Städtische Museum wurden neu erworben: Ein Gemälde »Herbstlandschaft« von Professor KARL HAIDER, eine Oelskizze zu dem Bilde »Die letzten Tage eines Verurteilten« von M. MUNKACSY«, sowie »Mädchen am Fenster« von JOSEF ISRAELS.

PARIS. Die französische Regierung kaufte auf der Großen Berliner Kunstausstellung — der erste Fall seiner Art — ein Bild eines allerdings in Paris lebenden deutschen Malers, nämlich das Porträt des Herrn Oehlenschläger von FELIX BORCHARDT.

VERMISCHTES

MÜNCHEN. HERMANN HAHN hat soeben eine Lenbach-Medaille vollendet, welche die bekannten Vorzüge seiner früheren ähnlichen Arbeiten besitzt: überaus lebendige malerische Gesamtwirkung bei feinster Charakterisierung der Dargestellten. Wir geben nebenstehend die Abbildung der Medaille.

DARMSTADT. Der unter dem Protektorate des Großherzogs von Hessen gegründete »Verband der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein« hat es sich als Hauptziel gesteckt: »der früher als selbstverständlich hingenommenen Zentralisierung des künstlerischen Lebens, der Malerei und Plastik in zwei oder drei Großstädten noch mehr entgegenzuarbeiten, als das in den letzten Jahren ohnehin schon geschehen ist.« Die heimischen Kunstkräfte sollen »an die heimische Scholle gefesselt und von der Uebersiedlung in die Großstädte mit ihrem unwürdigen geschäftlichen Konkurrenzkampfe — abgehalten werden«. Dem Verband gehören zahlreiche Großindustrielle, viele Mitglieder der Hochfinanz der Rheinlande, Galeriedirektoren, hohe Beamte, Schriftsteller und Künstler an; unter diesen: Hans Thoma, Schönleber, Dill, Hein u. a. in Karlsruhe; aus Stuttgart: Graf Kalckreuth, Rob. Haug, Grethe, Pankok; aus Darmstadt: Prof. Olbrich, Prof. Habich, Ad. Beyer u. a.; aus Düsseldorf: Prof. Peter Behrens, Bochmann, Clauß Meyer u. a. Der Verband erließ kürzlich ein Preisausschreiben zur Erlangung einer künstlerischen Vereinsgabe. Aus diesem Wettbewerb ging mit dem Preise von 1000 Mk. als Sieger mit einer farbigen Steinzeichnung: »Abendfrieden« hervor der Maler KARL BIESE, ein früherer Schüler von Professor Schönleber. Die Jury bestand aus den hiesigen Akademieprofessoren Ludwig Dill, Hans Thoma, Gustav Schönleber und Franz Hein. Im hiesigen Kunstverein, dessen Hauptzierde zur Zeit eine wundervolle WILH. STEINHAUSEN-Kollektion bildet, sehen wir noch eine treffliche Kollektion von Landschaften, Marinen und Architekturbilder von HERMANN PETZET — gleichfalls ein früherer Schüler von Schönleber —,

VERMISCHTES

HERMANN HAHN

LENBACH-PLAKETTE

der im Begriffe steht, Karlsruhe zu verlassen, um in das romantische Dinkelsbühl überzusiedeln. Ferner der Nachlaß des kürzlich verstorbenen Hoff-Schülers HENRY MAJENDIE und die vielversprechenden Erstlingswerke zweier talentvoller jüngerer Künstler: FRANZ GRAF und HEINRICH PFORR, sowie eine große interessante Sammlung ornamentaler kunstgewerblicher Entwürfe mit Pflanzenmotiven von KÄTHE ROMAN-FÖRSTERLING, der hochbegabten Gattin von Professor Max Roman an der hiesigen Malerinnenschule.

MANNHEIM. Ueber »Ausstellungen in Kunstmuseen« sprach hier Herr Dr. Deneken aus Krefeld in der Konferenz der Zentralstelle für Arbeiterwohlfahrtseinrichtungen. Der Redner trat für eine Weiterbildung der Kunstausstellungen ein, die er sich so denkt, daß die Museen, deren Schätze oft so totenstill dastehen, planmäßig wandernde Kunstwerke heranziehen sollten, gegen eine den Künstlern zu leistende mäßige Leihgebühr, um geschlossene Ausstellungen, die bestimmte Themata ausführlich behandeln, zu erzielen. Die jetzt übliche Hetze, die die Kunstwerke, häufig nur geschaffen, damit der Künstler »nicht fehlt«, von einer Ausstellung zur andern mitmachen müssen, hält der Redner wohl nicht ganz mit Unrecht für ziemlich unfruchtbar im Sinne tieferer künstlerischer Kultur. Der Gedanke, den Künstlern für ihre weniger leicht verkäuflichen, nicht auf den Geschmack der Masse zugestutzten Werke durch die Leihgebühr eine kleine Rente zu verschaffen, ist gewiß sehr gesund und wir wünschen ihm eine kräftige Weiterentwicklung. Der Schreiber dieses hat an anderem Orte einmal eine Anregung verwandter Art gegeben, nämlich daß durch Gründung von Bilderleihanstalten auch Privaten Gelegenheit gegeben werden möge, für mäßige Gebühren die Bilder in ihrem Heim zu beherbergen, die sonst in Kunstläden und Ateliers verstauben, niemand zum Genuß, dem Künstler zum Verdruß.

MÜNCHEN. Eine Vertriebsstelle für Graphik, geplant von der hiesigen Firma R. Piper & Co., will sich in den Dienst derjenigen Künstler stellen, die auf dem jetzt zu immer größerer Bedeutung gelangenden Gebiete der Graphik schöpferisch tätig sind, ohne doch die geschäftlichen Maßnahmen treffen zu können, die für den Erfolg ihrer auf weite Verbreitung angewiesenen Werke nötig sind, wenn den Künstlern der Lohn ihrer Arbeit nicht entgehen soll.

FRANZ FLAUM   EVA

MÜNCHEN. Ein »Verein Münchener Aquarellisten« wurde hier gegründet von Max E. Giese, Karl Strathmann, René Reinicke, Hans B. Wieland, Hertling, Hugo Kreyßig, J. v. Gietl, Rudolf Köselitz, Leuteritz, Hans G. Jentzsch, v. Hellingrath und K. Itschner. Die Künstler bringen schon im diesjährigen Glaspalast eine gemeinsame Ausstellung und ihrem Wunsche, durch geschlossenes Vorgehen für die in München nicht sehr gepflegte Aquarellmalerei größere Beachtung zu erzielen, wird hoffentlich die Erfüllung zuteil.

FRANZ FLAUM — VAMPYR

NEUE BÜCHER

Franz Flaum. Fünf Essays von Stanislaw Przybyszewski, R. v. Delius, S. Lublinski, E. Geyer und C. Jellenta. Mit 16 Abbildungen. Berlin 1904. (Karl Schnabel.) M. 2.50., geb. M. 3.50.

Das Buch erscheint in dem Augenblick, da wir, unabhängig davon, im Begriffe stehen, durch einen kurzen Hinweis und durch einige Abbildungen von dem Wirken des Künstlers Bericht zu geben. Wir benützen die Gelegenheit, den wohlausgestatteten Band denen zu empfehlen, die sich durch die folgenden Zeilen zu näherer Beschäftigung mit dem Künstler angeregt fühlen.

Die drei Bilder nach Skulpturen Franz Flaums, die wir heute bringen, zeigen drei Stadien seiner Entwicklung. Die »Eva« ist noch etwas herkömmlich. Auffallend ist schon die Feinheit und Zartheit, die Grazie und ästhetische Reinheit des Werkes. Der »Vampyr« zeigt seine Fortentwicklung bis zur Virtuosität im Akt und seine Eigenart in der Wiedergabe eines solchen Begriffs. Hier liegt der Fingerzeig für den Entwicklungsgang des Künstlers. Er vergeistigte seine Kunst, indem er geistvolle Werke darzustellen suchte. Er wurde Bildhauer-Dichter. Andere Bildwerke, wie der »Morgen«, zeigen das in zartester poetischer Schönheit, oder, wie das »Geschlecht«, in erschütterndem Pathos. Diese Vergeistigung und Verinnerlichung entwickelte Flaum schließlich so weit, daß er sie als eine neue Lösung des plastischen Problems überhaupt gezeigt hat. Er gibt nicht mehr bloß Akte und Figuren, die irgend etwas darstellen sollen, sondern er schafft plastische Dichtungen, Kompositionen. Er hat auch seine Technik zu einer ganz innerlichen gemacht und ist zu einer Behandlung der Form gekommen, die so von Geist und Gefühl durchtränkt ist, daß die Glieder seiner Gestalten nicht mehr physisch, sondern psychisch belebt erscheinen. So z. B. sein »Kuß«, eine Gruppe zweier sich küssender, innigst verschlungener Menschenkinder; so sein »Frühlingsrausch«; so sein schönstes Werk: »Vision«. Als Hilfsmittel braucht Flaum oft die andeutende Darstellung. Aber diese ist doch wieder keine Unfertigkeit, sondern will ein Herauswachsen der Gestalten oder Ideen aus dem Stoff zeigen. Der »Alp« stellt diese Stufe der Flaumschen Kunst dar. Und einen Schritt schon weiter. Er erweitert die Darstellungsart der Plastik durch eine Weitung des Raums. Wie von außen gleichsam kommen die Spukgeister zu dem schlafenden Jüngling, und doch ist die formale Verbindung eine plastische. Flaum komponiert nicht äußerlich zusammen, sondern löst die jedesmalige Darstellung von innen heraus aus dem Stoff.

GEORG MUSCHNER-NIEDENFÜHR

Leonardo da Vinci, der Denker, Forscher und Poet. Nach den veröffentlichten Handschriften. Auswahl, Uebersetzung und Einleitung von Marie Herzfeld. Leipzig 1904. Verlag Eugen Diederichs. M. 8.—, geb. M. 10.—.

Nur ein kleiner Abschnitt dieses Buches läßt Leonardo über Kunst reden, aber das Ganze zeigt ihn als den Künstler im tiefsten Sinne, als das schöpferische, weltumfassende Genie. Mit tiefdringendem Verständnis hat die Herausgeberin aus dem schwer zu bewältigenden und der Allgemeinheit fast ganz unzugänglichen Material ihre Auswahl getroffen, die vereint mit der feinsinnigen Einleitung ein Bild Leonardos vor uns entstehen läßt, in dem sich der unermeßliche Geist dieses Größten in voller Klarheit spiegelt. Die Sprache der Uebersetzung sucht, an einzelnen Stellen zwar mit offenbarer Mühe, im allgemeinen aber mit bestem Gelingen, die Urwüchsigkeit und Frische der Originalaufzeichnungen Leonardos zu erhalten und deshalb wird dies einzige deutsche Buch, das den Meister selbst zu uns reden läßt, auch das Buch über ihn, ja von ihm, kann man bald sagen, bleiben. »Leonardo, der Forscher und Erfinder, der Denker und Poet, feiert seine Auferstehung. Hier wird ein Geist offenbar, dessen Genie seinem ungeheuren Wissensdrang ebenbürtig war. Es gibt keine Disziplin der realen Wissenschaften, in die Leonardo nicht die überraschendsten Einsichten gewonnen.« Die Ausstattung des Werkes ist der Würde des Gegenstandes angepaßt. E. R. Weiß zeichnete das Titelblatt und die Initialen. Das Selbstbildnis Leonardos ist eine besondere Zierde des Bandes. Sg.

FRANZ FLAUM — ALP

Redaktionsschluß: 2. Juni 1904 — Ausgabe: 16. Juni 1904
Für die Redaktion verantwortlich: F. SCHWARTZ
Verlagsanstalt F. BRUCKMANN A.-G. — Druck von ALPHONS BRUCKMANN. — Sämtlich in München

Franz Stuck, Weibliches Bildnis

FRANZ STUCK
WEIBLICHES BILDNIS

LUDWIG VON HOFMANN WALDBACH

I. Künstlerbund-Ausstellung in der Münchener Sezession

ERSTE AUSSTELLUNG DES DEUTSCHEN KÜNSTLERBUNDES IN DER MÜNCHENER SEZESSION

Von E. WIELAND

Der Deutsche Künstlerbund hat seine erste Ausstellung in München veranstaltet unter der Aegide der Münchener Sezession. Es ist dies in erster Linie dem Umstand zu verdanken, daß dem jüngst geschlossenen Bunde von Künstlern anti-akademischer Richtung, der zunächst eigentlich obdachlos war, von der bayerischen Staatsregierung das Ausstellungsgebäude der Sezession eingeräumt wurde, und daß der Münchener Künstler-Verein in richtiger Erkenntnis der kunstpolitischen Lage und mit anerkennenswerter Selbstverleugnung seine ohnehin beschränkten Räumlichkeiten mit den auswärtigen Genossen brüderlich teilte.

Indes auch unter den veränderten Verhältnissen einer allgemeinen Jury stellte die Münchener Sezession allein zu dem Kontingent Aussteller über die Hälfte. Und was mehr bedeutet als ein solcher numerischer Erfolg: München bestimmt auch gegenüber den glänzenden Vertretern der übrigen deutschen Kunstzentren die *Physiognomie der ganzen Ausstellung.* Wie ein guter Hausherr gibt die Münchener Sezession den Ton im Hause an, und sie darf es, da von ihren Häuptern, gegenteiligen mißgünstigen Prophezeiungen zum Trotz, nicht eines fehlt.

STUCK, UHDE, ALBERT VON KELLER, diese Trias darf man auch heuer in erster Linie nennen, ja mehr als in vielen vorausgegangenen Jahren verdient Stuck es, als Erster genannt zu werden. „*Susanne*" nennt er den Rückenakt einer Badenden, die sich in plastischer Haltung von dem blauen Grund einer Draperie abhebt. So körperlich die Figur in der Fläche steht, so reliefmäßig sie komponiert ist, angesichts der malerischen Qualität wird man kaum die Phrase wiederholen dürfen, Stuck sei

ein besserer Modelleur als ein Maler. Leicht und duftig wie ein Cirruswölkchen auf dem Azur des Sommerhimmels schwimmt der groß und klar gesehene Akt im blauen Licht der Reflexe. Das übrige: der Marmor des Bades, wie der bronzene Wasserspeier und auch die buntfarbigen Gestalten der neugierigen Greise, ist Beiwerk, geschickt und überlegt arrangiert, einiges so pikant, ja witzig — man achte auf das gleißende Geschmeide — wie man es dem schwerflüssigen Naturell des Meisters kaum zutrauen möchte.

Was bedeutet daneben ein so äußerliches Ausstellungsprodukt wie die „spanische Tänzerin", deren herausfordernde Brettlpose allerdings in Uebereinstimmung steht mit der Absichtlichkeit der künstlerischen Mittel. Auch ein weiblicher Studienkopf (s. Titelbild), den Stuck ebenfalls gesandt, geht trotz seiner sympathischen Züge kaum über eine geschmackvolle Wandzierde hinaus, während die allerliebste kleine „Gratulantin" den Künstler von einer ganz neuen Seite zeigt. Ein prächtiges kleines Bauerndirndl mit glashellen Augen, mit einem Blumenstrauß in der Hand, lacht dem Beschauer entgegen, lacht sich ihm ins Herz. Etwas wie jene altväterlichen Familienbilder, die schwarz und verstaubt auf dem Speicher alter Bürgerhäuser stehen, mag dem Künstler vorgeschwebt haben, als er dieses kleine lebendige Wesen in zart verschwimmenden Konturen aus dunklem, aber keineswegs undurchsichtigem Grunde herausarbeitete. Wie ein heiteres Gegenstück zu Gottfried Kellers blassem „Meretlein" mutet dies Bild an, das, so naiv-humoristisch es aufgefaßt ist, doch des echt Stuckschen großen Zuges keineswegs ermangelt. Das aber ist das Imponierende an dieser Künstlererscheinung, daß er jedem Vorwurf gegenüber er selbst bleibt, den Stil seiner höchst stilvollen Person dem Gegenstand aufprägt.

Albert von Keller dominiert im Elitesaal mit einer Bildnisstudie nach der Schlaftänzerin Madeleine. Mit glücklicher Vermeidung alles Grimassenhaften, das sich in der Schilderung solcher pathologischen Zustände so leicht einstellt, gibt der Künstler hier eine physiognomische Studie, gleich interessant durch den Gegenstand, wie durch die eigentümliche Belichtung und eine malerische Behandlung von großer Dezenz. Von den kleinen skizzistischen Kaprizzios, die Keller ferner bringt, kann man nur wiederholen, daß sie zum Geistreichsten gehören, was man in Deutschland an solchen brillierenden Farben-Impromptus hat.

Habermann blieb mit einem freilich ganz exquisit gemalten Porträt einer distinguierten Frauenerscheinung in schwarzweißer Silhouette auf maigrünem Grund (s. Abb. S. 481) ziemlich zurückhaltend, während Samberger mit einem tragisch-pathetisch aufgefaßten Medeentypus (s. Abb. S. 474) eine tiefe und sonore Klangwirkung des Kolorits erzielt. Eine Enttäuschung bereitete in diesem Jahr H. Herterich mit dem Doppelbildnis einer Mutter mit Tochter. Trotz mancher aparter Tonwerte, die sich zwischen Elfenbeingelb und Rostrot bewegen, läßt das Bild wegen seiner zähen, ja verquälten Malweise keine reine Freude aufkommen, zumal auch die geistige Belebung, die eigentliche Porträtdarstellung für die mangelnden malerischen Qualitäten nicht entschädigt. Landenberger, der ausgezeichnetste Freilichtmaler der Sezession, hat sich diesmal ein ausgesprochen koloristisches Problem gestellt. Und als solches ist ihm sein toter Christus (s. Abb. S. 465) im Schatten der Grabes-

L. VON KALCKREUTH WOLF
I. Künstlerbund-Ausstellung in der Münchener Sezession

MAX LIEBERMANN WIRTSHAUSGARTEN IN LAREN

I. Künstlerbund-Ausstellung in der Münchener Sezession

WILHELM LUDWIG LEHMANN WALDSEE

I. Künstlerbund-Ausstellung in der Münchener Sezession

höhle zweifellos glänzend gelungen. Die phosphorgrünen Töne der Leiche, zusammen mit dem tiefen Blau der Ferne und einzelnen rubinroten Flecken im Mittelgrund ergeben eine wundersame Symphonie, die, abgesehen von ihrer rein sinnlichen Schönheit, auch der dem feierlichen Gegenstand entsprechenden Stimmung keineswegs ermangelt. Ob aber Ausdruck und Haltung des Ganzen die religiöse Absicht, die den Künstler offenbar leitete, erfüllen, möchte indes bezweifelt werden.

UHDE hat wieder in alter Bescheidenheit eines jener entzückenden Garteninterieurs gesandt, die das zarte, keusche und wahrhaftige Verhältnis des Meisters zur Natur in immer neuem Lichte zeigen. Diesmal war es nicht die liebe Sonne, sondern das Schattenspiel der schwankenden Zweige, das den Künstler anzog.

Wie seltsam kontrastieren dazu die Arbeiten des Berliner Sezessionistenführers, dessen Name mit dem Uhdes immer in einem Atem genannt zu werden pflegt, LIEBERMANNS. Eine neue Auflage seines alten berühmten Biergartens (s. Abb. S. 463) lehrt den ungeheuren Abstand erkennen, der die heutige deutsche moderne Malerei von jenem Anfangsstadium trennt, in dem der technische Witz fast alles war. Für diese Virtuosenleistung haben wir heute nur noch eine gewisse kühle Verwunderung. Lebendiger mutet eine Variante der Amsterdamer Papageien-Allee an, deren Malweise etwas kultivierter, deren Farbe etwas einfacher wirkt. Das Beste sandte Liebermann in dem schon von Berlin und sonst bekannten Strandbild mit dem Reiter, das in seinem ruhigen Gesamtton in der Tat einen Ehrenplatz unter den guten Münchener Bildern verdient. Daß das Stück sich wie eine in wildem Kampf mit den Elementen hingeworfene Naturstudie geberdet, während es doch ganz brav im winterlichen Atelier nach einem braunangestrichenen Gipspferd, allerdings wohl kaum ohne vorhergehende Skizzen vor der Natur, gemacht ist, das beleuchtet eine gewisse modernste Maldoktrin besser als lange kritische Erörterungen, die sich leicht daran knüpfen ließen. Mehr als diese Arbeiten Liebermanns tragen zu dem hochkünstlerischen Gesamteindruck der Ausstellung die neuesten Schöpfungen des Grafen KALCKREUTH bei, die, vier an der Zahl, von der Vielseitigkeit ihres Autors erneutes Zeugnis ablegen. Schlicht und kernig, wie der Künstler sich selbst in einer meisterhaften Kreidezeichnung darstellt, ist seine Kunst, wie sie sich in dem Genrebildnis eines spielenden Knaben (s. Abb. S. 462) und in zwei glänzenden landschaftlichen Schilderungen bewährt. Namentlich der große Prospekt „Waldenburg“, eine der umfangreichsten

Landschaften, die wohl je gemalt worden sind, zeigt Kalckreuth von seiner großartigen Seite; Größe der Auffassung und Vereinfachung der Behandlung, namentlich der Vordergrunddetails wirken hier zu einer fast monumentalen Ruhe zusammen. Frisch-kühle Jagdstimmung atmet dagegen ein Waldinterieur, Frühnebel im Tann, den man sich leicht von Rotwild und balzenden Birkhähnen belebt denkt. Auf diesem Gebiete darf allenfalls LEISTIKOW (s. Abb. S. 473), der namentlich mit einer farbig wie rhythmisch gleich fein abgewogenen Dünenlandschaft ernst und großartig vertreten ist, zum Vergleich herangezogen werden; von Münchener Landschaftern vielleicht auch der junge RICHARD PIETZSCH, der mit einer groß zugeschnittenen Vorfrühlingsstimmung aus dem Isartal bei Bayerbrunn (s. Abb. S. 477) das gewichtige Versprechen einlöst, das er mit seinen hoffnungsvollen Erstlingen einst gab.

Nicht ganz auf der Höhe steht diesmal HAIDER (s. Abb. S. 480), besonders störend wirkt die steif in die Landschaft gesetzte Staffage. W. L. LEHMANN dagegen gibt in seinem ernstgestimmten dämmernden Waldsee (s. Abb. S. 464) eine echte Probe seiner höchst wahren und stimmungstiefen Bergpoesien. Im übrigen ist von den berühmten Landschaftern der Sezession: DILL (s. Abb. S. 469), CRODEL, BUTTERSACK, HÄNISCH, KELLER-REUTLINGEN, HUMMEL, FLAD (s. Abb. S. 483) und KAYSER, zu denen sich EICHFELD mit einem schönen Stück in Tempera, „Wolkenschatten" betitelt, und ferner der namentlich in sonnigen Schneelandschaften exzellierende Wiener Sezessionist MOLL gesellen, wiederum nur zu sagen, daß sie, jeder in seiner trefflichen Art, charakteristisch vertreten sind. Auch CARLOS GRETHE begrüßen wir gerne wieder einmal in diesen Mauern, zumal mit einer solchen Kraftprobe, wie seiner intuitiv sicheren Wiedergabe einer Impression von einem Kohlenlöschplatz am Hafen. Mit durchaus modernen Mitteln strebt M. SLAVONA, eine in Paris lebende deutsche Malerin, einer ausgeglichenen Gesamtwirkung zu in einer Hof- und Gartenstudie vom Montmartre, die ein seltenes, bisher noch ganz unbekanntes Talent kennen lehrt. Mit der ganzen Delikatesse eines am Besten gebildeten Geschmacks schildert TONI STADLER die hohe Ruhe eines

CHRISTIAN LANDENBERGER — UND LEGTEN IHN IN EIN GRAB, DAS WAR IN EINEN FELS GEHAUEN

I. Künstlerbund-Ausstellung in der Münchener Sezession

HANS BORCHARDT — HÄUSLICHE SZENE

I. Künstlerbund-Ausstellung in der Münchener Sezession

Sommerabends über reifenden Kornfeldern (s. Abb. S. 467), wobei ihm das Vorbild der altenglischen Landschafterkunst vorgeschwebt haben mag.

Die nach Berlin übergesiedelte Gruppe Münchener Sezessionisten ist, freudig begrüßt, auf der Künstlerbundausstellung wieder vollständig auf dem Plan. Ueber SLEVOGT, der seinen bereits viel diskutierten „schwarzen d'Andrade“ gesandt hat, ist nur so viel zu sagen, daß der Künstler, seit wir nichts mehr von ihm gesehen, sich immer selbständiger und mit reiferem Geschmack von einer tristen Wirklichkeitsmalerei abwendet, um die Schönheit der reichen und gedämpften Farben schaffend zu feiern. In einer Art Fechterattitude, die rein als „Ornament“ genommen, schon hochelegant wirkt, steht der in vornehmes Gelb und Schwarz gekleidete spanische Sänger-Kavalier wundervoll warm und leuchtend auf dem dunklen Hintergrund in friedlicher Nachbarschaft mit zwei ganz in dunklen Altmeistertönen gehaltenen Charakterköpfen von SAMBERGER. Man sieht: les extrêmes se touchent, und nicht nur äußerlich.

Keineswegs auf der alten Höhe steht dagegen LOUIS CORINTH mit einer Wilde'schen „Salome“. Gute, im Sinne des französischen Realismus gemalte Akte: das ist alles, was sich über das Bild sagen läßt. Auch von BREYER, dem gediegenen Porträtisten, gibt das elegante Herrenbildnis, das den Maler Philipp Klein darstellt, nur eine unvollkommene Vorstellung. Zumal das Stück offenbar auf der Reise ein wenig verdorben ist, wirkt es als unfertige Uebermalung, doch bleibt immerhin die kecke Auffassung amusant.

KLEIN selbst hat in altväterlichem Interieur eine umfänglich bekleidete Biedermeierdame einem weiblichen Akt gegenübergestellt, also eine Art moderne himmlische und irdische Liebe (s. Abb. S. 470). Die forsche Manier, den Dingen auf den Leib zu rücken, zeichnet auch dieses ehrliche Stück Malerei des jungen Künstlers aus. Eine nicht zu unterschätzende Konkurrenz für alles, was Akt heißt, bildet die „Rothaarige mit Katze“ von HOFER (Rom). Der uns bisher nicht bekannt gewordene Künstler stellt sich mit diesem schlechthin ausgezeichneten Werk plötzlich in den Vordergrund des

Interesses. Aeußerlich Bestechendes hat diese schlafende „Schöne" mit ihrem wirren Rothaar wirklich nichts. Aber das seltsame Ensemble von lichtem Fleisch, roten Haaren, blauen Pantoffeln, schwarzer Katze, Obstteller, zwanglos hingeworfenen Laken und Tüchern — fast möchte man von einem „Stilleben mit Akt" sprechen — ist für Jeden, der zu scheiden versteht zwischen Gegenstand und künstlerischer Darstellung, von unbeschreiblichem Reiz, der vorwiegend in den schlichten, klaren und kräftigen gegenüber- oder, besser gesagt, gegeneinandergestellten Farbwerten beruht. Bleiben wir bei dem Thema „Akt", so bezeichnet ZWINTSCHERS „Knabe und Lilie" (s. Abb. S. 471) zu der Kunst der Vorhergenannten den Gegenpol. Ein sehr unsympathisches Bild! Aber, wie man zugeben muß, eine Leistung! Erregt der hermaphroditische Charakter des liegenden Knabenkörpers im Verein mit dem süßlichen Lockenkopf einen gewissen Widerwillen, so ärgert einen der halbausgesprochene symbolistisch-literarische Beigeschmack nicht weniger. Bewundernswert bleibt dagegen die Präzision der Zeichnung, die Sicherheit der Modellierung und der sich darin aussprechende Sinn für das dezidiert Organische in diesem krankhaft verbildeten Körper. Man denkt an die rachitischen Akte, die sich der alte Lucas Cranach bisweilen leistet, ja, von diesem Meister scheint Zwintscher hier direkt auszugehen, soweit nicht der japanische Farbenholzschnitt für ihn maßgebend war.

In diesem Zusammenhang mögen auch die originellen Puppenspiele Erwähnung finden, die TH. TH. HEINE sich diesmal geleistet. Solche tolle Illustrationseinfälle sind indes, auch wenn sie in Temperafarben gesetzt, an ein gewisses Format gebunden, sollen sie in ihrer raum- und schattenlosen Flachheit nicht, wie der große „Feuersalamander-Töter", als ein allerdings höchst dekorativer Paravent, als riesiger Lichtschirm oder dergleichen wirken. Seine unglaubliche, in allem Scheußlichen unversiegbare Phantasie bewährt der im Geruch eines gemäßigten Satanismus stehende Künstler in einer plastischen Darstellung des Gottsei-

TONI STADLER SOMMERABEND

I. Künstlerbund-Ausstellung in der Münchener Sezession

I. Künstlerbund-Ausstellung in der Münchener Sezession

OTTO SOHN-RETHEL
JUNGE MIT SCHAFEN

LUDWIG DILL PAPPELWALD
I. Künstlerbund-Ausstellung in der Münchener Sezession

beiuns. Ein richtiger ungeschlachter Dickteufel und zwar einer von denen mit dem „krummen Horn" steht hier vor uns, so leibhaft und glaubhaft, wie ihn keine Fastenpredigt, so abscheulich, wie ihn keine Dichterphantasie bisher geschildert. Halb Lurch, halb Mensch: so denkt man sich in wüsten Fieberträumen den Genius der Wassersucht, die Inkarnation der Elephantiasis und dergleichen Scheußlichkeiten.

Neben HANS THOMA, der mit drei bekannten, oft nach und über Gebühr gewürdigten älteren Kompositionen „Paradies", „Eine alte Geschichte" (s. Abb. S. 477) und „Magdalena vor Christus" vertreten ist, vertritt die zeichnerische Richtung mit besonderem Glück der Düsseldorfer OTTO SOHN-RETHEL. Seine beiden Pastellzeichnungen nach holländischen Bauern sind in Ton und Linie gleich rein, zart und bestimmt, während ein junger Schafhirte in arkadischer Nacktheit (s. Abb. S. 468) denselben Künstler auch von der Seite der Phantasie als glücklich und harmonisch begabt zu erkennen gibt.

(Schluß folgt.)

VOM SEGEN DER SCHÖNHEIT

Es gibt nur eine Weise, gute Kunst zu erlangen — die einfachste und zugleich die schwierigste — nämlich sie zu genießen. Erforsche die Geschichte der Völker und die große Tatsache wird dir klar und unverkennbar ins Auge fallen, — daß gute Kunst nur von Völkern hervorgebracht worden ist, die ihre Freude an ihr hatten; die sich von ihr nährten, als wäre sie Brot; sich in ihr sonnten, als wäre sie Sonnenschein; bei ihrem Anblick jauchzten; vor Freuden über sie tanzten; sich über sie stritten, für sie kämpften, für sie hungerten; die in der Tat das gerade Gegenteil von dem taten, was wir mit ihr tun wollen, — sie schufen sie zum Behalten und wir zum Verkaufen . . .

Versuche deine Kunst volkstümlich, billig, zu einem günstigen Artikel für den Markt zu machen, und der Markt wird immer etwas Besseres aufzeigen. Aber bilde sie nur zu deiner eigenen Freude, und sogleich wirst du finden, daß alle sie haben wollen.

Aus: John Ruskin, Menschen untereinander
(Verlag von Karl Robert Langwiesche in Düsseldorf)

PHILIPP KLEIN FREUNDINNEN

I. Künstlerbund-Ausstellung in der Münchener Sezession

STIL, KULTUR UND KUNSTBEDARF

von GEORG FUCHS

Es ist von größter Wichtigkeit — ganz besonders auch für *München*, — daß wir das Verhältnis der „hohen" Künste zu den „angewandten" Künsten, oder besser zur allgemeinen *Kultur* richtig erfahren und richtig wahren. Eine Menge verhängnisvoller „kunstpolitischer" Fehler sind gerade in München gemacht worden, weil man sich hier durch Vorurteile den Blick trüben ließ für das, was der Kunst *im allgemeinen* vorteilhaft ist. Dadurch hat München seinen Rivalen nur allzuoft in die Hände gearbeitet; und wenn man sich auch selbstverständlich nur aufrichtig freuen kann, daß die von Goethe stets so hoch gepriesene „Dezentralisation" Deutschlands in Dingen der Kultur und Kunst neuerdings so erfolgreich fortschreitet und neue Mittelpunkte schafft, so wäre doch nicht nötig, daß München mit seiner alle anderen überragenden und einfach *unersetzlichen Tradition* darüber zugrunde ginge. Vor allem müßte mehr mit der unabänderlichen Tatsache gerechnet werden, daß auch Wohl und Wehe der *Malerei* und *Plastik* abhängig sind davon, ob, wo und wie weit die sich durch die Bewegung der „angewandten Kunst" symptomatisch ankündigende *nationale Kultur-Erhebung* Deutschlands voranschreitet, getragen von einem *wirtschaftlichen* Aufschwunge. Ueber diese Zusammenhänge gibt die uns heute überhaupt wieder nahe gerückte und in ihrem tiefsten Grunde eigentlich noch gar nie recht gewürdigte „*Biedermeierzeit*" einige Aufschlüsse, so daß es der Mühe wert sein mag, ihr zunächst eine kurze Betrachtung zu widmen. — War Deutschland bis gegen 1800 nur ein Teil der großen italienisch-französischen Kulturprovinz, so kam jetzt schüchtern der Formengeist des deutschen Volkstumes wieder zur Geltung. Zunächst natürlich nur in einer Maske. Man wollte die Griechen und Römer nachahmen, man wollte bauen, malen, Theaterspielen, wie die es angeblich getan. In Wirklichkeit wußte man von den Griechen so gut wie gar nichts, trotz Winckelmann, und von den Römern wenig und das wenige war irrtümlich. Man hatte ganz verschwommene, mehr pathetisch-deklamato-

rische Vorstellungen von der Antike und wurde in diesen bestärkt durch den Helden der Zeit, durch Napoleon, der es vorteilhaft fand, von den Gebildeten als der Wiederhersteller des römischen Imperiums bejubelt zu werden, so wie sich auch die Mordgesellen der französischen Revolution auf Brutus und Cassius berufen hatten. So wurde das Antike Mode. Und da es an exakten Vorbildern fehlte, so schob sich sachte der selbständige Geist der modernen Völker vor. Man gab den Dingen eine Form, die man aufrichtig für antik hielt, ging dabei aber immer selbständiger mit eigener Phantasie vor (Empire); als nun der Imperator stürzte, als die Jahre 1813—15 eine flammende nationale Begeisterung brachten und damit die *eigene deutsche* Vorzeit an die Stelle der Antike trat und Mode wurde, kurz, als die vaterländische *Romantik* zum Durchbruch kam, da ereignete sich das letzte und wichtigste, was noch zur Wiedergeburt einer originalen bürgerlichen Kultur gefehlt hatte: die Künstler, die *führenden*, erfinderischen Elemente, vereinigten sich wieder mit der *volkstümlichen Ueberlieferung*. Das Ergebnis war ein derartig verblüffendes, daß uns heute noch die Reste dieser nur etwa drei Jahrzehnte anhaltenden Neugeburt deutscher, stilistischer Kraft in das höchste Erstaunen versetzen, ja daß sie unter der Bezeichnung „*Biedermeier-Charakter*" heute eine Auferstehung feiern in Bildern und Bildchen, Häusern und Gärten, Kleidern und Stoffen, Büchern und Geräten, auf dem Ueberbrettl und im Ballsaale: überall und überall. — Es war weniger die *hohe* Kunst, die Malerei und Plastik, welche damals einen, im Hinblick auf die Verarmung des Landes wunderbaren Aufschwung nahm, sondern es war vor allem die Bauweise des bürgerlichen Wohnhauses, der Stil des Hausrates, der Kleidung, der Haar- und Barttrachten und aller der Dinge, die sich nicht nur praktisch, sondern auch charaktervoll und schmuck herstellen lassen. Und der Schwung, den diese Regeneration der schöpferischen Instinkte in das Volk brachte, war derart, daß er sogar den höfischen Stil mit sich riß. Der Zopf verschwand. In den bis dahin immer noch französischen Prunk der Schlösser drang *deutsche* Kunst, nicht durch die in Rom im Altertum herumbotanisierenden Maler, sondern durch die *Handwerker*. Niemals hat unser Kunsthandwerk köstlichere Dinge hervorgebracht wie damals. Die Meisterstücke der Schreiner sind heute noch der Stolz der alten Familien und heißbegehrt in den Museen. Unser Entzücken kennt keine Grenzen, wenn wir verfolgen, welchen Geschmack der deutsche Baumeister, ja der Maurermeister damals oft selbst im Allereinfachsten bewies. Die Häuser jener Zeit wirken außen und innen neben unseren überladenen, charakterlosen und heimatlosen Prunkbauten wie echte, vornehme Leute neben aufdringlichen Emporkömmlingen. Die Gitter und Beschläge der Schlösser, die Saffian- und Maroquinbände,

OSKAR ZWINTSCHER — KNABE UND LILIE

I. Künstlerbund-Ausstellung in der Münchener Sezession

die Vorsatzpapiere und Pappschatullen der Buchbinder erlangten damals in den zwanziger und dreißiger Jahren einen ebenso hohen Grad stilistischer Abgeschlossenheit und eigenartiger Verfeinerung wie die Dosen, Ringe, Filigranschmucksachen und Petschafte der Goldschmiede und die hohen Dachstühle der Zimmerleute. — Ja, die Zeit, „da der Großvater die Großmutter nahm", war eine gesegnete Zeit in der deutschen künstlerischen Kultur! — Während die romantische Malerei losgelöst wurde vom Leben und sich in einem gelehrten akademischen Scheindasein verlor, ohne eine bleibende Spur im Dasein des Volkes zu hinterlassen, blühte während der zwanziger und dreißiger Jahre in den alten, gewerbreichen Städten am Rhein und Main, in den Hansastädten und Residenzen die *angewandte* Kunst unter dem berückenden Frühlingsodem des wiedererwachten Volksbewußtseins auf. Und es ist nichts weniger als verwunderlich, daß *diejenige* unter den alten Städten, in welcher die alte Tradition getragen wurde von den starken Schultern eines breiten bürgerlichen Wohlstandes, ein Mittelpunkt dieser Neuentwicklung wurde. Das war die freie Reichs- und Kaiserstadt *Frankfurt.*

OTTO HIERL-DERONCO DOPPELBILDNIS
I. Künstlerbund-Ausstellung in der Münchener Sezession

Goethe hat diese Mittelpunkts-Stellung seiner geliebten Heimatstadt nicht ohne Genugtuung kommen sehen. Schon in seinen Reisetagebüchern von 1814 und 1815, die er in seine Werke aufgenommen hat unter dem Titel „Kunstschätze am Rhein, Main und Neckar" kündigte er sie an. Ja er fordert dort die führenden Kreise der Reichsstadt auf, nunmehr bewußt mit Organisationen vorzugehen, um aus Frankfurt den Kunst- und Kulturmittelpunkt zu machen, der es damals werden konnte. Mit dem nie genug zu bewundernden Scharfblicke, den seine Zeitgenossen, die ihn fast alle nur als einseitigen Literaten nahmen, nie recht begriffen, warnt er vor der Gründung einer Kunstakademie in Frankfurt. Er gab zu verstehen, und unsere heutigen Erfahrungen beweisen, wie recht er darin hatte, daß die Akademie schließlich zu einer dem Leben entfremdeten Kunstmanier führen müsse. Die Frankfurter sollten an das anknüpfen, was sie groß gemacht habe und sollten die *lebendige* Kunstpflege wieder zu Ehren bringen. Er sagt dort wörtlich: „Daß man junge Männer *praktisch* bilde, fordert die neueste Zeit!" Und wenn erst die *praktische* Kunst Wurzel geschlagen und die Kultur das Gemeinwesen durchdrungen habe, dann werde sich eine Blüte der sogenannten freien Künste, der Malerei und Plastik, von selbst dazu finden. Das war des gereiften Goethe Grundansicht über diese Probleme, wie man in seinen Gesprächen mit Eckermann nachlesen kann und auch in seinem großen Erziehungsromane „Wilhelm Meisters Wanderjahre". Da heißt es einmal deutlich: „Das was jetzo Kunst ist, muß Handwerk werden, was im besonderen geschieht, muß im *allgemeinen* möglich werden."

Frankfurt war damals drauf und dran, in diesem Sinne eine Zentrale zu werden für alle die Teile Deutschlands, welche nicht nach Wien gravitierten. Es ist ganz bezeichnend, daß die Romantiker auch in der *hohen* Kunst

WALTER LEISTIKOW — VILLA IN GRUNEWALD

I. Künstlerbund-Ausstellung in der Münchener Sezession

LEO SAMBERGER NACHTGEDANKEN
I. Künstlerbund-Ausstellung in der Münchener Sezession

weder in München noch in Berlin ihre höchste stilistische Entwicklung fanden, sondern in Wien und in Frankfurt, also da, wo sie als kulturbringendes Element in das Volksleben eingetaucht waren. Die Malerei ihrer akademischen Größen ist uns heute ziemlich gleichgültig; nur die Wiener SCHWIND und FÜHRICH wirken auch heute noch auf uns mit unwiderstehlichem Zauber und ebenso die Frankfurter Meister VEIT und STEINLE. Es ist ferner überaus kennzeichnend, daß die Romantik eigentlich nur in Frankfurt eine Fortentwicklung gefunden hat, welche bis in unsere Tage, bis in unsere Herzen reicht und die gewiß manch edles Kleinod in das Gewebe zukünftiger deutscher Kunst schlingen wird. Von Frankfurt ging RETHEL aus, in Frankfurt war VICTOR MÜLLER geboren, der Frühverstorbene, der aber mit RETHEL die Brücke schlug zum modernen Idealismus BÖCKLIN's. In Frankfurt lebten und leben die letzten echten Romantiker, die Musiker Robert Schumann und Raff, der Glasmaler LINNEMANN, der Aquarellist PETER BECKER und die beiden frommen Maler WILH. STEINHAUSEN und HANS THOMA. Hier war der inbrünstigste, romantischste aller Romantiker geboren, CLEMENS BRENTANO, und hier in Frankfurt lebte die holde Frau, welche wir als die Königin jenes kurzen Reiches wiederbeginnender deutscher Kulturschöpfung verehren: MARIANNE V. WILLEMER. Ihr brachte Goethe das edelste Weihgeschenk deutscher Lyrik dar, das je ein deutscher Dichter einer deutschen Frau zu Füßen legte: „den west-östlichen Divan".

Wir fangen an, darüber klar zu sehen, daß an der Romantik nicht die Lehre das wertvollste war, daß sogar die Schöpfungen ihrer Maler selbst nur zum geringsten Teile bleibende Bedeutung beanspruchen dürfen. Ihre fruchtbare Wirkung beruht vielmehr darauf, daß sie durch die Vorliebe für die *heimische* Vorzeit eine Brücke schlug zwischen dem Leben des Volkes und den in hochbegabten Einzel-Individualitäten ruhenden Kräften schöpferischen Gestaltens. Einen kurzen Frühling lang schien es damals, als ob Kunst und Leben, Ideal und Praxis, Künstler und Volk wieder eins

werden sollten. Und wenn diese Bewegung damals weitergegangen wäre, so würde unsere moderne deutsche Kunst im neunzehnten Jahrhundert eine parallele Entwicklung erfahren haben wie die englische, das heißt, sie würde auf eigener heimatlicher Grundlage eine *Nationalkultur* von so starker Intensität geworden sein, daß sie auch die neu entstehende Maschinenproduktion in sich aufgenommen und endlich durchdrungen hätte.

Wir wissen, daß bei uns das Gegenteil eingetreten ist. Aber ich habe nicht ohne Absicht jenen kurzen Vorfrühling der Biedermeierzeit neben unseren heutigen Zustand gehalten. Ich glaube, daß dieser Vergleich anschaulich macht, warum man heute genötigt ist, des langen und breiten über Erscheinungen zu reden, die, wenn sie wirklich das wären, was ihr Name sagt, der küntlerische Ausdruck unseres modernen Lebens, allen Gebildeten so selbstverständlich sein müßten wie nur irgend eine andere höhere Funktion des Lebens. Das war in der Biedermeierzeit schon an vielen Orten und in ziemlich weiten Bürgerkreisen der Fall.

Jenes kurze Aufflammen deutscher schöpferischer Kraft hat seinen vollkommensten Ausdruck zwar auch in den Werken einzelner Meister gefunden; aber ebensosehr auch in der Arbeit des Handwerkers, im Stil der industriellen Produkte und des gesellschaftlichen Lebens aller der Volksschichten, welche

EUGEN SPIRO — DIE SCHWESTERN

I. Künstlerbund-Ausstellung in der Münchener Sezession

I. Künstlerbund-Ausstellung
in der Münchener Sezession

LEO VON KÖNIG
DAMENBILDNIS

RICHARD PIETZSCH VORFRÜHLING IM ISARTAL BEI BAYERBRUNN
I. Künstlerbund-Ausstellung in der Münchener Sezession

jener Zeit, die der alberne Hochmut der nachfolgenden, alle echte Kunst und Kultur im internationalistischen Simili und Talmi erstickenden, traditionslosen Parvenumenschheit glaubte mit dem Worte „Biedermeier" lächerlich machen zu können.

Nun wenden wir uns jener Zeit wieder aufmerksamen Sinnes zu. Scheint es uns doch, als ob unser heutiges Kulturwerk nichts anderes sei als eine Fortsetzung dessen, was unsere Großväter damals begonnen, nur daß wir uns natürlich hierbei die Errungenschaften neuzeitlicher Technik zunutze machen. Für die *Stellung* und die *Entfaltung* der *bildenden Kunst* im Leben, der *Malerei*, der *Plastik*, der *Graphik* gibt uns das Studium jener Tage aber sehr lehrreiche Aufschlüsse. Es zeigt uns, daß diese „freien" oder „hohen" Künste erst dann einziehen in das Haus des wohlhabenden Bürgers, in das breitere Volksleben, wenn die Kultur auf streng heimatlicher, landschaftlicher Grund-

damals schon wohlhabend und gebildet genug waren. Diese Leute *erlebten* ihre Kunst, und es war daher auch gar nicht nötig, daß man ihnen ihre zeitgenössischen Meister erst erklärte. Schubert, K. M. v. Weber, Lortzing, Schumann, Mendelssohn; Schwind, Führich, Rethel, Ludwig Richter, Jean Paul, Eichendorff, Novalis, sie alle waren, obwohl sie die höchste Kunstform ihrer Zeit verkörperten, unendlich viel volkstümlicher als gleichwertige Meister unserer Tage, ohne daß ihnen eine „innere Kunstmission" voranging. Ihre Kunstweise war eben nichts anderes als ein vergeistigter Ausdruck der *selben* Kraft, welche ansetzte, um das ganze Leben der gebildeten Zeitgenossen zu veredeln und lebenswerter zu machen. Es war eine aus heimatlichem Boden und heimatlichem Geiste erwachsende Kultureinheit des Deutschtums im Werden, die auch die bildende Kunst, zunächst die *Malerei* umfaßte und ihr ein *Wirkungsfeld* bot. Das ist die ungeheuer große Bedeutung

HANS THOMA EINE ALTE GESCHICHTE
I. Künstlerbund-Ausstellung in der Münchener Sezession

lage sich so intim und so charakteristisch entwickelt hat, daß sie eine eigenartige, eine künstlerische Gestaltung der *Wohnung* und ihrer Geräte, daß sie eine schöpferische, dem Volksleben sich innig anpassende *Gewerbekunst* hervorbringt.

Erst innerhalb einer aus dem Wesen der Heimat entwickelten Kultur darf der wahre Künstler auch für sich eine Wirkungshülle erhoffen. Fehlt diese nationale Kultur, so wird die Kunst abhängig vom internationalen Händlermarkt. Das bedarf keines Beweises. Wir sehen das heute leider noch jeden Tag. Gerade die deutsches Wesen am echtesten verkörpernden Meister: ein Böcklin, Thoma, Leibl, Schwind haben es am schwersten gehabt, durchzudringen, während die charakterlose Allerwelts-Malerei, die in Paris, Boston, Rom, München, Berlin, Wien, Petersburg und Tokio überall eine und dieselbe ist, ein glänzendes Geschäft machte. In einen charakterlosen Salon paßt eben auch nur ein charakterloses Bild.

Anders, wenn Stube, Haus und Hausrat Charakter haben. Dann muß auch das Bild Charakter haben. Das kommt dann ganz von selbst.

Die Gewerbekunst ist der „Schrittmacher" für die hohe „Kunst". Das müssen wir namentlich in *München* nach und nach einsehen lernen. Die Verkaufsmöglichkeiten für moderne *Bilder* und *Skulpturen* sinken, je mehr die moderne Gewerbekunst vernachlässigt wird. Denn diese schafft doch erst die Räume, in denen jene eine organische Stelle finden. Dagegen sehen wir überall da eine gesteigerte Teilnahme an den Schöpfungen der Malerei und Bildhauerei, wo eine eigenartige Baukunst und ein von Künstlern getragenes Gewerbe wieder Räume und Wohnungen schafft, in denen die Kunst der Einzelkunstwerke wieder existensfähig, ja oft sogar notwendig ist. Es bilden sich nach und nach wieder solche Kunstherde, wie es Wien und Frankfurt für die „Biedermeierzeit" waren, sie erweitern sich, sie ziehen immer mehr deutschen Boden in ihre Sphäre hinein, bis schließlich ein so großes Stück Deutschland in seinen oberen Schichten von der neuen Kultur derart erfüllt ist, daß der großen Menge von künstlerischen „Produzenten" endlich auch eine entsprechende Anzahl von „Konsumenten" gegenüberstehen. In England ist es schon lange ungefähr so weit. Dort kennt man das „Künstlerelend" nicht in dem

PAUL NEUENBORN — BUNTE VERSAMMLUNG

I. Künstlerbund-Ausstellung in der Münchener Sezession

TH. TH. HEINE VESTALIN

I. Künstlerbund-Ausstellung in der Münchener Sezession

Maße wie bei uns, wo gerade die Besten, nämlich die, welche den Charakter ihres Volkstumes in großer *stilistischer* Formung zum Ausdruck bringen, am längsten ohne Aufträge bleiben, eben weil der *Stil der allgemeinen Kultur* fehlt, in welchen ihre Werke hineinpassen würden.

Man hört oft davon, daß unsere Maler und Bildhauer „eifersüchtig" seien auf das anmaßende „Kunstgewerbe". Sollte das wirklich bei einigen der Fall sein, so müßte man ihnen nachdrücklich den Rat geben, die Verhältnisse zu prüfen, um alsbald einzusehen, daß *wahre* Kunst in Malerei und Plastik nicht eher darauf rechnen kann, einer lebhafteren „Nachfrage" zu begegnen, ehe nicht die angewandte Kunst die *Räume* schafft, in der sie wirken können. Wenn man nur mit den paar öffentlichen, obendrein meist noch geradezu kläglich subventionierten *Galerien* und den vereinzelten „Sammlern" rechnet, dann soll man die Kunst lieber überhaupt gleich aufgeben, alle Akademien schließen und jedes Talent ängstlich davor behüten, sich zu entfalten. Denn vom Bedarf der Galerien können nur ganz wenige existieren, und ob das gerade immer die Besten sind, das mag dahinstehen.

Es kommt also im jetzigen Augenblick alles darauf an — und ganz besonders in *München* — daß sich Organisatoren finden, die künstlerisches Empfinden mit den Gaben eines weitausschauenden Unternehmers großen Stiles vereinigen, und die durch eine Reform des Ausstellungswesens in umfassendsten Maßstabe dafür sorgen, daß zunächst *die nationale Kultur des Wohnens und der Lebensführung* entwickelt wird, dann erst wird sich wieder ein allgemeiner Bedarf auch an Einzelkunstwerken einstellen. Vorher nicht.

PERSONAL- UND ATELIER-NACHRICHTEN

KARLSRUHE. Der Maler WILH. KLOSE, ein Nachfolger von Karl Rottmann und wegen seiner vielen Verdienste um das Kunstleben von Karlsruhe zum Ehrenbürger desselben ernannt, hat für das von Weinbrenner erbaute hiesige Rathaus einen vorzüglich komponierten, 17 m langen allegorischen Giebelschmuck in Galvano-Bronze, nach Entwurf von JOHANNES HIRT — einem Schüler von Prof. Adolf Heer, dem verstorbenen Schöpfer des Kaiser-Denkmals dahier — gestiftet, der dieser Tage enthüllt wurde.

LEIPZIG. Professor H. R. VON VOLKMANN in Karlsruhe lehnte den an ihn ergangenen Ruf ab, der hiesigen neugegründeten Akademie als Lehrer der Landschaftsmalerei und Graphik beizutreten.

KARL HAIDER CHARON
I. Künstlerbund-Ausstellung in der Münchener Sezession

MÜNCHEN. Wiederum hat sich ein bedeutender Münchener Künstler, der Bildhauer MATHIAS STREICHER, durch Mangel an Aufträgen veranlaßt gesehen, nach Berlin überzusiedeln, wo er einen günstigeren Boden für seine Kunst zu finden hofft.

DRESDEN. Prof. HERMANN FREYE, bisher Lehrer an der kgl. Kunstakademie zu Dresden, ist in den Ruhestand getreten. Er war ein ausgezeichneter Lehrer, als Maler ist er in den letzten Jahren selten hervorgetreten. An seine Stelle ist der Dresdener Landschaftsmaler ROBERT STERL in den Lehrkörper der Akademie berufen worden.

KARLSRUHE. An Ordensauszeichnungen wurden anläßlich des Akademie-Jubiläums verliehen: Direktor Professor FERDINAND KELLER die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft am Bande des Berthold-Ordens, Professor HERMANN VOLZ das Kommandeurkreuz zweiter Klasse desselben Ordens, Professor KASPAR RITTER das Ritterkreuz erster Klasse mit Eichenlaub des Ordens vom Zähringer Löwen, die Professoren FRIEDRICH FEHR und LUDWIG SCHMID-REUTTE das Ritterkreuz erster Klasse desselben Ordens.

LONDON. Professor HUBERT V. HERKOMER hat sich entschlossen, von der Leitung der berühmten Kunstschule in Bushley zurückzutreten, ein Entschluß, der allgemein bedauert wird. Prof. v. Herkomer ist über 21 Jahre Vorsteher dieser Schule gewesen, die einen so außerordentlich großen Einfluß auf die englische Malerei ausgeübt hat. Er widmete derselben seine Dienste, ohne irgend etwas dafür zu beanspruchen. Nunmehr, wo er ein Alter von 55 Jahren erreicht hat, hält er es für seine Pflicht, etwas mehr für seine Gesundheit zu tun, und die Zeit, die ihm vom Malen übrig bleibe, dem Motorfahren und dergleichen Erholungen (!) zu widmen. Es ist noch fraglich, was aus der Schule werden wird, und es ist nicht ausgeschlossen, daß sie ganz eingehen wird.

GESTORBEN. WILHELM NABERT, Landschaftsmaler in Düsseldorf, vierundsiebenzig Jahre alt.

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

FRANKFURT A. MAIN. Zwei interessante Ausstellungen brachte der abgelaufene Monat. Der *Kunstsalon Schneider* veranstaltete eine LENBACH-Ausstellung; es gelang, einige zwanzig Gemälde des Meisters aus Frankfurter Privatbesitz zusammenzubringen, darunter mehrere Werke, die durch die Art der Behandlung oder die Zeit der Entstehung von besonderem Interesse sind. — Gleichzeitig sah man im Kunstverein eine SCHWIND-Ausstellung, zum größten Teil ebenfalls aus Frankfurter Privatbesitz, namentlich Studien, Skizzen und Entwürfe, höchst reizvolle Werke, für deren Vorführung man dem Kunstverein sehr dankbar sein muß. — In dem Städtischen Kunstinstitut sind einige glückliche Veränderungen in dem italienischen Saal vorgenommen worden: das vielbesprochene weibliche Brustbild, von Thode Dürer genannt, sowie ein ebenfalls sehr feines Brustbild der heil. Katharina

von einem oberitalienischen Meister, sind in besseres Licht gekommen, die reizvolle Florentiner Madonna mit dem Rosen- und Lilienhintergrund ist von beträchtlicher Höhe heruntergehängt worden.

KÖLN A. RH. Im Kunstgewerbemuseum ist zur Zeit eine Kollektivausstellung des Architekten FRANZ BRANTZKY (Köln, vordem München) untergebracht. Sie umfaßt im ganzen mehr als 200 Nummern, zum größeren Teil architektonische Entwürfe von kraftvoller und origineller Art (Bismarcktürme, Mausoleen, Kirchen, Villen u. a.). Dann aber auch 27 kleinere Oelgemälde und Aquarelle (Motive aus Zons a. Rh. und Holland), endlich eine Anzahl Zeichnungen und Radierungen. Man nimmt einen höchst erfreulichen Gesamteindruck mit von dem vielseitigen Schaffen dieses geschmackvollen und individuellen Künstler-Architekten. FORTLAGE

KÖNIGSBERG. Im *Teichertschen Kunstsalon* fanden wir kürzlich eine hübsche Ausstellung von achtzehn Bildern des Düsseldorfer Landschaftsmalers HEINRICH HERMANNS, welche alle ganz virtuos gemalt waren, zumal die Architekturstücke. Dann den Breslauer EUGEN SPIRO mit dem »Inspektor«, einem »Dammhirsch« und einem »Weiblichen Akt«, ferner von unserem RUDI HAMMER ein Porträt des seiner Zeit hiesigen Professors Rhesa.

MÜNCHEN. In der Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes (Sezession) hat die staatliche Ankaufskommission dieser Tage ihre Auswahl getroffen. Das Ergebnis liegt zur Veröffentlichung noch nicht vor. Die Kommission setzt sich aus folgenden Mitgliedern zusammen: Galeriedirektor Geheimrat Dr. v. Reber, den Professoren Waderé, Balth. Schmidt, Walter Firle, Samberger, Stadler, Erdtelt und Strützel, Oberregierungsrat Reisenegger und Direktor Hugo Bruckmann.

WIESBADEN. Die Dresdener Künstlergruppe »Elbier«, die demnächst auch von unserer Zeitschrift in einem Sonderheft behandelt werden wird, eröffnete hier am 3. Juni in Bangers Kunstsalon eine Kollektiv-Ausstellung.

KÖLN. Für das hiesige Wallraf-Richartz-Museum wurden auf der Internationalen Kunstausstellung in Düsseldorf erworben: FRANZ STUCK, Doppelbildnis des Malers und seiner Gattin (Abb. s. XIX, 2) für 15000 M. und GERHARD JANSSEN, Studie mit zwei Frauenköpfen, sowie eine Reihe von Radierungen und Kunstlithographien für das Kupferstichkabinett.

BERLIN. Die Nationalgalerie wurde durch folgende Geschenke bereichert: RODIN, Jünglingsfigur in Bronze; LASSON, Am Ofen (Aquarell); W. STRANG, Bildnis Morley Hardens (Federzeichnung) und J. TOOROP, Den Ozean entlang (Bleistiftzeichnung).

PRAG. Das hiesige Museum erwarb auf der Jahresausstellung des Rudolfinums das Gemälde »Isola Bergeggi« von WILLY HAMMACHER in Berlin.

MANNHEIM. Eine südwestdeutsche Industrie-, Gewerbe-, *Kunst-* und Gartenbau-Ausstellung wird hier für das Jahr 1906 geplant.

DENKMÄLER

KARLSRUHE. Bei dem Wettbewerb für das Falk-Denkmal in Hamm, der von dem preußischen Lehrerverein ausgeschrieben worden war, ist unter den 63 eingegangenen Entwürfen der erste Preis in Höhe von 3000 M. dem Bildhauer WANDSCHNEIDER in Charlottenburg zugesprochen worden. Zwei weitere Preise von je 750 M. erhielten EMIL CAUER zusammen mit HUGO BENDER, sowie PAUL BECHER. Ueber die Vergebung der Ausführung des Denkmals hat der geschäftsführende Ausschuß des preußischen Lehrervereins die Entscheidung. Es kommt indes für die Ausführung bestimmungsmäßig nur einer der preisgekrönten Entwürfe in Betracht. Der preußische Lehrerverein hat 27000 M. für das Werk bewilligt.

MAILAND. Die Kunsthandlung Alberto Grubicy veranstaltet zum Besten des Fonds für ein Segantini-Denkmal gegenwärtig eine kleine Ausstellung, in der GAETANO PREVIATI sowie FR. CREMONE und ADOLFO MAGRINI besonders stark vertreten sind. Das Denkmal soll in Maloja errichtet werden.

MÜNCHEN. Zu der neulich veranstalteten Deggendorfer Brunnenkonkurrenz sind etwa zwanzig Arbeiten eingelaufen. Das Preisgericht fand keine davon zur Ausführung geeignet. Die Urheber der fünf besten Entwürfe, Professor ERNST PFEIFER, Bildhauer LUDWIG DASIO, ULFERT JANSSEN und der Architekt PAUL THIERSCH, die Bildhauer KARL BAUR, OSKAR SATTLER und EMIL WAGNER erhielten je 300 M. Dagegen wurden die Bildhauer

HUGO VON HABERMANN BILDNIS
I. Künstlerbund-Ausstellung in der Münchener Sezession

JULIUS DIEZ — DER KUPPLER

I. Künstlerbund-Ausstellung in der Münchener Sezession

HERMANN HAHN, ANTON PRUSKA, HUGO KAUFMANN und MAX HEILMAIER zur Beteiligung an einer neuen Konkurrenz eingeladen. Diese sollen für ihre Arbeiten mit je 400 M. entschädigt werden. Die Erstgenannten sind ebenfalls aufgefordert worden, ohne jedoch Anspruch auf neue Vergütung zu haben. Eine sonderbare Bestimmung! Der Brunnen soll vor dem Rathause Aufstellung finden. A. H.

DARMSTADT. Die Angelegenheit des seit Jahren umstrittenen Bismarckdenkmals ist nun endlich entschieden worden. Das Komitee hat den vierten von Prof. HABICH gemeinsam mit dem Architekten Prof. PÜTZER geschaffenen Entwurf zur Ausführung auf dem Ludwigsplatze bestimmt. Das Denkmal wird eine riesige Brunnenanlage darstellen. In der Mitte erhebt sich die 3 m hohe Statue Bismarcks auf mächtigem Sockel, umschlossen von einer großen, mit vier Reliefs geschmückten Beckenumrandung. Das Wasser fließt aus vier Röhren am Sockel und tritt aus dem inneren Hochbassin durch originell gestaltete Löwenmäuler in ein großes, den äußern Abschluß der ganzen Denkmalsanlage bildendes Flachbecken. Zur Ausführung ist durchweg grauer Kalkstein vorgesehen, nur die Reliefs sind in Bronze gedacht.

VERMISCHTES

KARLSRUHE. *Das fünfzigjährige Jubiläum der Karlsruher Kunstakademie.* Am 5. Juli dieses Jahres sind fünfzig Jahre verflossen, seit der damalige kunstsinnige Prinzregent und jetzige Großherzog Friedrich von Baden aus eigenster Initiative und ganz mit seinen Privatmitteln die Karlsruher Kunstschule — die im Jahre 1872 in eine Staatsanstalt umgewandelt und 1893 den Titel »Akademie der bildenden Künste« erhielt — ins Leben rief. Mit der Berufung von Joh. Wilh. Schirmer aus Düsseldorf, dem später der Bahnbrecher der modernen Landschaft, Karl Friedr. Lessing von ebendaher sich anschloß, wurde die Reihe der großen Meister eröffnet, die die bisherige stille und fast kunstlose kleine Residenzstadt mit der Zeit zur führenden Kunstmetropole Südwestdeutschlands erhoben und den Ruf der Karlsruher Schule in die weitesten Fernen tragen sollten. Wir nennen hier nur außer den obigen die Namen von Feodor Dietz, Hans Gude, den Bildhauer Karl Steinhauser, Ferdinand Keller, Wilh. Riefstahl, Karl Gussow, Ernst Hildebrand, Karl Hoff, den Bildhauer Hermann Volz, Gustav Schönleber, Hermann Baisch, Kaspar Ritter, Klaus Meyer, Ludw. Bokelmann, Robert Poetzelberger, Carlos Grethe, Hch. Zügel, Graf Kalckreuth, Viktor Weishaupt, Ludwig Dill, Friedr. Fehr, Schmid-Reutte, Hans Thoma und Wilh. Trübner, die in ihrer Gesamtheit einen wertvollen und wichtigen Abschnitt moderner deutscher Kunstgeschichte ausmachen. Verbinden wir damit die zu gleicher Zeit in Karlsruhe tätig gewesenen großen Meister Anselm Feuerbach, Hans v. Canon und Adolf Schrödter, so kann man getrost behaupten, daß wohl kaum eine deutsche Kunstakademie eine solche Fülle berühmter Meister aufzuweisen hat wie die hiesige, und auch wohl aus keiner solche später hervorragende Schüler hervorgegangen sind wie aus dieser. Wir nennen hier nur in Kürze die Namen von C. W. Allers, Julius Bergmann, K. Boehme, Eugen Bracht, Karl Brünner, W. Conz, Hugo Darnaut. K. Deicker, Hellmut Eichrodt, Hans am Ende, Rudolf Epp, Eduard Euler, L. Fahrbach, Eduard v. Gebhardt, Rud. Gudden, Ludw. Habich, Hasemann, Haueisen, Franz Hein, Hellwag, Franz Hoch, L. v. Hofmann,

VERMISCHTES

Ulrich Hübner, H. Junker, F. Kallmorgen, G. Kampmann, Kanoldt, Max Klinger, Albert Lang, Otto Lessing, Reinhold Lepsius, Liebenwein, E. Lugo, A. Luntz, A. v. Meckel, Otto Modersohn, E. Nikutowski, F. v. Pausinger, K. Piepho, H. Petzet, F. Rabending, P. v. Ravenstein, Karl Roechling, Rüdisühli, Karl Schirm, Rudolf Schramm-Zittau, Schultze-Naumburg, Otto Sinding, Adolf Stäbli, Wilh. Steinhausen, Fritz Thaulow, Karl Vinnen, Fritz Völmy, Hans v. Volkmann, Wilh. Volz, E. R. Weiß, A. v. Werner, Manuel Wielandt, A. Zoff, die sich alle in der Kunstwelt einen geachteten Namen errungen haben. — Zur würdigen Feier dieses fünfzigjährigen Jubiläums hat nun die Akademie eine Ausstellung veranstaltet, die in zwei räumlich getrennte Teile zerfällt: einen solchen von Oelgemälden, graphischen Werken und Plastiken jetzt lebender badischer Künstler und einen retrospektiven von Handzeichnungen ehemaliger Schüler der Akademie von der Gründung derselben bis zur Gegenwart. Beide Ausstellungen — wobei leider die der Gemälde wegen des knappen, zur Verfügung stehenden Raumes sich nur jeweils auf ein bis zwei Werke eines jeden Künstlers beschränken mußte — zeichnen sich durch eine charakteristisch-vornehme Vertretung derselben vorteilhaft aus und gewähren einen hochinteressanten Ueberblick über die frühere und namentlich über die jetzige so hochstehende Karlsruher Kunst, da insbesondere in der Gemäldeausstellung kaum ein lebender namhafter badischer Künstler unvertreten geblieben ist. Wir erhalten dadurch ein in sich geschlossenes, nahezu vollständiges Bild der historischen Entwicklung des von Großherzog Friedrich geschaffenen einheimischen Kunstlebens, ausgehend von den ehrwürdigen Düsseldorfer Meistern, die die Kunstschule begründeten, bis zu der von Hans Thoma und Wilh. Trübner inspirierten modernen Schule, die außerdem mit besonderer Vorliebe die in der Ausstellung besonders reich vertretenen graphischen Künste der Radierung und des Steindrucks pflegt und darin auch für ganz Deutschland vorbildlich geworden ist. — Die im Auftrage der Akademie mit Unterstützung des badischen Unterrichtsministeriums von dem Dozenten für Kunstgeschichte an derselben, Geh. Hofrat v. Oechelhäuser, verfaßte und dem hohen Stifter gewidmete vornehme *Jubiläums-Festschrift* enthält eine reichhaltige hochinteressante Chronik der Anstalt mit vielem bisher unveröffentlichten Material zur deutschen Kunstgeschichte der Mitte vorigen Jahrhunderts und ist mit wertvollen Kunstblättern der derzeitigen Lehrer derselben, wie Ferd. Keller, W. Trübner, Schönleber, H. Volz, Hans Thoma, E. Schurth, K. Ritter, Weishaupt, W. Conz, L. Dill, Fehr, Schmid-Reutte, Langhein, Elsässer und Billing in schönster Weise geschmückt.

DÜSSELDORF. Es ist bemerkenswert, welch große Aufmerksamkeit die Internationale Kunstausstellung in der französischen Presse erregt. Das liegt gewiß z. T. an der eifrigen Beschickung, die die Ausstellung aus Frankreich und dem Auslande überhaupt erfahren hat, aber dieser Umstand selbst ist doch auch wieder sehr kennzeichnend, insofern eine auffallende Bevorzugung Düsseldorfs vor München und Berlin zu Tage tritt. So erfreulich an sich eine größere Dezentralisierung des Kunstlebens und eine Entwicklung neuer Ausstellungsplätze ist, so haben doch die alten Kunstzentren alle Ursache, sich scharf dazuzuhalten, um der neuen Konkurrentin am Rhein nicht einen Vorsprung zu lassen, der schwer wieder einzuholen wäre und für München und Berlin wäre es doch eine Schmach, sich in den Hintergrund drängen zu lassen. Freilich, wenn dort nichts geschieht, dem Ausstellungswesen frisches Blut zuzuführen, so ist Aussicht vorhanden, daß sie an ihrer Stellung Schaden leiden. Wir geben noch einige Sätze aus französischen Blättern wieder, die besondere Beachtung verdienen: »Dies Fest der Schönheit ist für die ganze Welt von Wichtigkeit; es ist eine gewaltige Darbietung zum größten Ruhme der schönen Künste der Gegenwart. Es ist das erste Mal, daß es Deutschland gelingt, eine vielsagende Synthese seiner verschiedenen Schulen der Malerei zusammenzustellen und zu beweisen, daß zwischen ihnen eine unleugbare völkergemeinschaftliche Verbindung besteht. Diese interessante Offenbarung verdanken wir Düsseldorf, der Metropole am Niederrhein.« (Figaro.) — »Seit einigen Jahren scheint Düsseldorf es sich angelegen sein zu lassen, zu beweisen, wie groß seine intellektuellen Quellen und der hohe Grad seiner künstlerischen Kultur sind. Diese Anstrengung gelingt ihm, und nun haben wir davon einen neuen Beweis. Es ist dies ein wichtiges Ereignis, es ist desto bedeutsamer, als gegenüber anderen Ausstellungen, die meistens wenig Neues bringen, in dieser Ausstellung zwei verschiedene Faktoren ins Auge springen: eine Zusammenstellung der schönsten Werke der Maler- und der Bildhauerkunst, die seit zehn Jahren in allen Kunstzentren Europas erzeugt wurden, ferner der Beweis, daß zwischen allen Sezessionsschulen der deutschen Kunst eine Verbindung besteht, die sie vereinigt.« (Temps.) — »Ganz Europa nimmt teil an dieser großartigen ästhetischen Demonstration, indem es an die Ufer des Rheins seine besten Maler und Bildhauer delegiert.« (Gaulois.)

GEORG FLAD HERBSTABEND AN DER AMPER
I. Künstlerbund-Ausstellung in der Münchener Sezession

VERMISCHTES

BERLIN. Das auch von uns gemeldete Gerücht, die Regierung plane eine ständige Kunstausstellung im Arnimschen Palais, bestätigt sich nicht. Die dort vorgenommenen Herrichtungen gelten allerdings einem größeren Ausstellungsgebäude, das aber nur gelegentlich von der Akademie benutzt werden soll.

BERLIN. Im Kuppelraum der Wandelhalle des Reichstagsgebäudes sind die Skizzen zu Wandgemälden für den Plenarsitzungssaal ausgestellt. Es reichten Entwürfe ein: WILHELM PAPE, W. FRIEDRICH, ARTHUR KAMPF, HUHO VOGEL und ANGELO JANK. Die Ausschmückungskommission tritt demnächst zur Prüfung der Entwürfe zusammen.

FIESOLE. Die Gemeinde Fiesole beschloß, zu Ehren ARNOLD BÖCKLIN's eine Gedenktafel an der Villa Bellagio anzubringen.

STUTTGART. Eine hiesige Tageszeitung, die in Anknüpfung an den Umstand, daß der Maler Jakob Albert gleichzeitig im Münchener Glaspalast und beim Deutschen Künstlerbund ausgestellt hat, behauptet hatte, daß die »bald nur noch historischen Wert tragende Scheidung zwischen Glaspalast und Sezession überhaupt keine Berechtigung habe, wie dieser Fall zeige«, erhielt vom Vorsitzenden des Künstlerbundes, Grafen Kalckreuth, die Mitteilung, daß die Mitglieder des Künstlerbundes *verpflichtet* seien, an dem Orte, wo der Bund ausgestellt habe, keine andere Ausstellung zu beschicken, und daß die Arbeiten Zuwiderhandelnder aus der Ausstellung des Künstlerbundes entfernt würden.

WEIMAR. Nachdem in der Großherzogl. Sächs. Kunstschule sich seit längerer Zeit empfindlicher Raummangel eingestellt hatte, ist ein Umbau des Gebäudes beschlossen worden, mit dem bereits in allernächster Zeit begonnen werden soll. Durch den Umbau wird nicht nur eine größere Anzahl Ateliers neugeschaffen, sondern auch für das Laboratorium und die graphische Abteilung, welche bisher provisorisch in einigen Ateliers untergebracht waren, genügend große Räume hergestellt werden. r.

HANNOVER. Der Verband der westlich der Elbe verbundenen Kunstvereine ist durch Ausscheiden von Hannover, Braunschweig, Erfurt und Halle auf die Kunstvereine zu Cassel, Dessau, Gotha, Halberstadt, Magdeburg und Nordhausen beschränkt worden.

NÜRNBERG. Zu der Preiskonkurrenz für einen von der Fabrikantenswitwe Ott hier gestifteten Kunstbrunnen waren 23 Konkurrenzarbeiten eingelaufen. Das Preisgericht sprach den ersten Preis dem Bildhauer L. KINDLER in München, den dritten Preis den Bildhauern ULFERT und JANSSEN in München zu. Der zweite Preis wird nicht verteilt.

BERLIN. Die Wandflächen im Sitzungssaale des Kreishauses zu Niederbarnim sollen eine künstlerische Ausschmückung erhalten, mit der Professor WOLDEMAR FRIEDRICH betraut ist. In Anknüpfung an das Oranienburger Bild mit dem seine dortigen Bauten besichtigenden Großen Kurfürsten soll Friedrich der Große dargestellt werden, wie er im Jahre 1753 die Friedrichshagener Kolonisten begrüßt. Den Hintergrund des Bildes sollen die Wasserfläche des Müggelsees und die diesen abschließenden Hügel bilden. Das andere Bild wird den Prinzen Louis Ferdinand von Preußen darstellen beim Besuche der Herzogin von Holstein-Beck, die im Jahre 1803, das für die Darstellung angenommen ist, die Besitzerin des Schlosses Friedrichsfelde war, in dem Prinz Louis Ferdinand 1772 geboren wurde.

MÜNCHEN-GLADBACH. Ein ungenannter Geber hat, wie in einer Stadtverordnetensitzung mitgeteilt wurde, 3000 M. gestiftet zur Ausschmückung der hiesigen Kaiser Friedrich-Halle mit zwei vom Bildhauer RUTZ in Düsseldorf zu schaffenden Figuren, Kunst und Industrie darstellend.

HERMANN HAHN — KINDERRELIEF AUS BRONZE

I. Künstlerbund-Ausstellung in der Münchener Sezession

Redaktionsschluß: 23. Juni 1904 — Ausgabe: 7. Juli 1904

Für die Redaktion verantwortlich: F. SCHWARTZ

Verlagsanstalt F. BRUCKMANN A.-G. — Druck von ALPHONS BRUCKMANN. — Sämtlich in München

Ludw. Herterich.

L. Herterich pinx.

Mezzotinto Bruckmann

KUNST

Bildnis

L. HERTERICH
BILDNIS

CARL BANTZER — DER ABEND

I. Künstlerbund-Ausstellung in der Münchener Sezession

ERSTE AUSSTELLUNG DES DEUTSCHEN KÜNSTLERBUNDES IN DER MÜNCHENER SEZESSION

(Schluß aus dem vorigen Heft)

Von E. WIELAND

Vergeblich wäre das Bemühen, auf einer Elite-Ausstellung wie dieser nach kunstgeschichtlichen oder stilistischen Gesichtspunkten registrieren zu wollen. Im Hochwald steht jeder Baum für sich. Hier Gruppen und Grüppchen in Form von kunstwissenschaftlichen Prospekten anordnen zu wollen, wäre ein recht künstliches Beginnen. Sei es daher gestattet, in zwangloser Führung noch eine Nachlese zu halten, die indes keineswegs vollständig sein will oder kann.

Zwei Porträts sind es, die im ersten Saal gleich den Beschauer fesseln. LEVIERS elegantes Bildnis eines jungen Herrn im Sportsanzug (s. Abb. S. 489) hält sich in einem distuingierten Grau, das vielleicht für die große Malfläche ein wenig zu indifferent bleibt, aber in einem anderen als dem unruhigen Ausstellungsraum, wir meinen in einem ausgesprochen modernen Interieur, sehr wohl seinen Platz behaupten dürfte. War hier das englische Vorbild maßgebend, so läßt LEPSIUS sein mit gewohnter Delikatesse gemaltes Frauenporträt an schottische Harmonien anklingen, während BLOCK, seit wir ihn hier nicht mehr gesehen, in einer psychologisch sehr feinen Porträtstudie im Innenraum seine alten guten Pariser Traditionen beibehalten hat. Durchaus „Neu-Paris" stellt der Wiener GUSTAV KLIMT dar, dessen Damenporträt (s. Abb. S. 486), nebenbei ein Meisterstück unbestechlicher Charakteristik, ein sehr geistreiches Stück jener modernsten Farbenkunst bedeutet, deren Witz ein ständiges Pizzicato ist. Nicht weit davon hängen die starken, bisweilen, wie zugegeben werden muß, ein wenig ungeschlachten Sachen von TRÜBNER: eine Waldlandschaft im Odenwald-Charakter, „Siegfriedsbrunnen" genannt, und drei Porträtstudien. Das ist des Guten fast zu viel. Denn so frisch und kräftig Trübner auf einer Studien-Ausstellung, wie im Frühjahr dieses

Jahres, wirkte, hier in dieser ausgeglichen vornehmen und gedämpften Atmosphäre fällt er mit seiner bärenmäßigen Wucht dem Beschauer ein bißchen auf die Nerven, wenn auch bei objektiver Betrachtung die spezifisch-malerische Qualität — man beachte z. B. die Behandlung des fatalen Uniform-Blau bei dem fröhlichen „Postillon" — die gewohnten Vorzüge aufweist.

Eine harte Nuß gibt auch diesmal wieder dem Publikum KLINGER zu knacken, der mit nicht weniger als vierzehn Nummern höchst ungleichmäßig vertreten ist. Was dachte sich der Leipziger Künstler, als er diese trübgemalten Modellköpfe nach München schickte? — Wollte er daran erinnern, daß wir Menschen aus Lehm geschaffen, und ein Erdenrest zu tragen peinlich ist? Wie konnte er neben eine so frei und großzügig angelegte Federzeichnung wie die „Kreuzigung" ein solch tantenhaftes Albumblatt wie die Mignon-Illustration hängen. Halten wir uns an die flotten Syringen-Aquarelle, an das solide Selbstporträt, namentlich aber an den meisterhaft scharf umrissenen, nur mit dem wenigsten gegebenen weiblichen Studienkopf in Bleistiftzeichnung, wenn wir unserer alten Verehrung für den mancherorts leider so kritiklos vergötterten Künstler neue Nahrung geben wollen.

GUSTAV KLIMT — BILDNIS

I. Künstlerbund-Ausstellung in der Münchener Sezession

Noch erwähnen wir in zwangloser Folge das schöne Interieur von PH. FRANK (s. Abb. S. 500), eine prächtige, lichte und luftige Schilderung eines Familienzimmers, dem die verschiedenfarbigen hellen und bunten Blusen der Insassen, sowie das Mahagonirot und die Messingbeschläge der Möbel eine besonders starke Note geben. Man könnte diese echte und biderbe Malerei für ein typisches Beispiel der guten „sezessionistischen“ Manier hinstellen; notabene eine Berliner Arbeit, der München in dieser Art kaum etwas ganz Ebenbürtiges an die Seite zu stellen hat. An Fein-Malereien bleiben wieder BORCHARDT (s. Abb. S. 466) und diesmal besonders auch STROBENTZ, beide mit sehr appart staffierten Interieurs unübertroffen.

KARL PIEPHO — AM WEHR

I. Künstlerbund-Ausstellung in der Münchener Sezession

ZÜGEL und die Seinen sind vollgültig vertreten. Der Meister mit einem ungleichfarbigen Ochsenpaar, das vielleicht nicht ganz so plastisch dasteht wie früher, dagegen HEGENBART mit einer kranken Dogge (s. Abb. S. 496) und Ochsen am Brunnen JUNGHANNS mit einer Abendstimmung am Brunnen (s. Abb. S. 496), HAYEK mit heimkehrenden Feldarbeitern, nicht zu vergessen auch SCHRAMM mit glänzendem weißen Federvieh auf blauem Wasser (s. Abb. S. 494), ganz auf der alten Höhe. — Gar nicht bunt, sondern sehr vornehm gestimmt ist die „*Bunte Versammlung*“ von nachdenklichen Marabus, die NEUENBORN ausstellt (s. Abb. S. 478); auch in einer weich und sicher hingesetzten Originallithographie behandelt der ausgezeichnete Tierschilderer dieses sein Lieblingsthema, der außerdem in saftigen Kreidestudien, Borstenvieh in den lieblichsten Stellungen darstellend, seinen brillanten freien Strich bewährt.

Die nobelste Leistung auf dem Gebiet des Tierbildes hat indes auch diesmal TOOBY zu verzeichnen. „Die Strecke“ betitelt sich sein umfangreiches Jagdstilleben, dem ein philosophisch dreinblickender Vorstehhund beigesellt ist. Fast nur in Braun und grauen Tönen gemalt, bezeugt das Bild in hervorragendstem Maße die alte Kunst Toobys, den schlichtesten Dingen ungeahnt malerische Qualitäten abzugewinnen, die er in seiner soliden, allem Virtuosen abholden, dabei doch breiten und angenehmen Technik herrlich zur Geltung bringt. Allein der schäbige Rucksack im Vordergrund, der mit einigem Federwild so prächtig zusammengearbeitet ist, bietet dem geschulten Auge edelsten Genuß, im ganzen zeigt das Bild in seiner höchst überlegten raumgestaltenden Anordnung die vollendete Meisterschaft des Künstlers. Eine derb und entschieden hingesetzte Landschaft, deren Titel „Wind und Sonne“ das wildbewegte Motiv sehr charakteristisch bezeichnet, stellt Tooby von einer ganz anderen und nicht weniger vorteilhaften Seite dar. Eine kleine Enttäuschung bereitet in diesem Jahr H. v. HEYDEN mit einer großen, aber ein wenig allzu genremäßig behandelten Scene vom Hühnerhof, Federvieh und Hühnerhund beim Futter, bei der das eigentlich malerische Moment auffallenderweise sehr in den Hintergrund tritt, zumal das Bild auf der furchtbar blauen Wand des letzten Saales ziemlich tot gehängt ist.

Der Vollständigkeit halber erwähnen wir noch LUDWIG VON HOFMANN, dem die Weimaraner Luft nicht eben gut bekommt; man glaubt ihm seine luministischen Visionen, wie „Flammentanz“ u. dgl. nicht mehr recht, während er in einer reizenden Badeidylle mit zwei nackten Mädchengestalten, „Waldbach“ betitelt (s. Abb. S. 461), seine alte Kunst, Akte im Freien reizvoll zu behandeln, mit den

I. Künstlerbund-Ausstellung
in der Münchener Sezession

ERNST OPPLER
AUF DER TERRASSE

ADOLF LEVIER BILDNIS OTTO ZU GUTENEGG
I. Künstlerbund-Ausstellung in der Münchener Sezession

neuen Mitteln des französischen Impressionismus sehr vorteilhaft dokumentiert. Einen wirklichen Flammentanz, der in der Tat sprüht und glüht von sinnlichem Feuer, bringt FAURE (Stuttgart) in einer tanzenden Salome. Immer entschiedener, reicher und feiner entwickelt JULIUS DIEZ seine köstliche Begabung für das phantastische Märchenbild. Duftig und zart wie ein Traum ist sein „Irrgarten" gesehen und gemalt; ein Blick durch vielverzweigte Taxusgänge und Hecken, in denen die Steinfiguren kleiner neckischer Gnomen einen tollen Spuk treiben. Immer wieder erstaunt man, wie der ausgezeichnete Illustrator, als der sich Diez übrigens auch auf der Ausstellung in einem Aquarell, „Der alte Silen als Kuppler" (s. Abb. S. 482) und zwei ornamentalen Farbstiftzeichnungen bewährt, seine eigentümliche dezente und stilvolle *malerische Veranlagung* ausbildet. Daneben bleibt der Berliner MARTIN BRANDENBURG, der früher so vielversprechende Ansätze eines vornehmen Kolorismus zeigte, diesmal mit seiner Schilderung eines panischen Schreckens im Märchenwald ein wenig allzu sachlich und trocken in der Wiedergabe des Gegenständlichen.

In der graphischen Abteilung ragen unter den schon bezeichneten Sachen namentlich GREINER's Lithographien und die berühmten Aquatinta-Stücke von O. GRAF hervor.

Im Saal der Plastik sind es zweifellos in erster Linie auswärtige Künstler, die dominieren, unter ihnen wiederum ALEXANDER OPPLER, der mit zwei aufs Höchste getriebenen Naturstudien nach einem prächtigen Fischer und einer alten Fischersfrau aus der Normandie beweist, daß er seine glatte Brüssler Periode glücklich überwunden und mit der Natur wieder auf bestem Fuße steht. In einer äußerst subtil gearbeiteten Marmorbüste eines jungen Mädchens von fast japanischer Zartheit des Typus sehen wir denselben Künstler weit über die Tonstudie hinaus zu einer festen Form von bewunderungswürdiger Reinheit und Lebendigkeit gelangen. Hiermit kann WRBA's weichliche, butterige Marmortechnik, die er in einer weiblichen Büste (s. Abb. S. 502) und einem Herrenporträt anwendet, sich nicht messen, und solche Bizarrerien wie die abstrus zugeschnittene Herme des Wiener METZNER wirken daneben lediglich gesucht. Ein kerngesundes Stück Plastik liefert dagegen STREICHER in einer derb und groß aufgefaßten Bronzebüste des Malers Breyer, deren energische Charak-

teristik in der Tat etwas vom Geiste des Donatello hat. Einen durchaus lebendigen Ausdruck erreicht auch BEHN in einem streng im Geiste der Bronze stilisierten Bildnis, bei dem sogar eine teilweise leichte Vergoldung, und nicht ohne Glück, gewagt wurde. Besser als die fünf, etwas einförmigen Plaketten, die Behn ferner bringt, präsentiert sich das Silberreliefbild einer alten Dame, das GOSEN mit leichter und sicherer Hand umrissen hat. Eine zierliche, flott dahinschreitende Flora auf hohem Onyxpostament, das Ganze als Ehrengeschenk für einen berühmten Münchener Architekten erdacht, zeigt den geschmackvollsten unserer jüngeren Bildhauer von seiner stärksten Seite, nämlich auf dem Gebiet der *angewandten* Kunst. Auch EBBINGHAUS erweist in einer hübschen Spiegelhalterin hierfür ein entschiedenes Talent, während seine Meleager-Statuette (s. Abb. S. 506) — an sich ein sehr tüchtig durchstudierter Akt — allzusehr das neoklassizistische Vorbild Volkmanns und des früheren Hildebrand verrät. Durchaus selbständig ausgeprägt ist die Eigenart HAHN's in der schöngedachten und meisterlich, noch auf Grund von Studien nach dem Leben gemachten Lenbach-Medaille (s. Abb. XIX. 19) mit dem Licht und Feuer vom Himmel raubenden Genius auf der Rückseite, die als Devise die Aufschrift ignis de coelo trägt. Wie der plastisch so schwer zu bewältigende, berühmte Künstlerkopf mit dem zerzausten Bart und Haar hier in konzentriertester Formgebung zusammengehalten und eng in das Rund gesetzt ist, das bedeutet für die stilistische Entwicklung der deutschen Medaille nicht weniger, als die mit feiner Berechnung des Bewegungsmomentes in den Raum gestellte Figur des in gewaltigem Sprung durch die Lüfte sausenden Götterjünglings. Von HUDLER ist ein gut bewegter und gut gegliederter, aber in der Form etwas leerer Akt da; „Träumer“ (s. Abb. S. 504) nennt sich die gesenkten Hauptes am Boden hockende Gestalt. Mit einiger Neugier sah man den beiden, in München bisher so gut wie unbekannten Berlinern TUAILLON und GAUL entgegen. Während der erste mit einer verkleinerten, recht matten Wiederholung seiner bekannten Amazone und einem mehr durch seine edle Rasse, als durch die plastische Wiedergabe interessanten Stier auffallend dürftig vertreten ist, freut man sich an Gauls humoristischem Gänsemarsch, seinen tölpelhaften, wie Zirkusklowns miteinander raufenden Bären und mit mehr Recht noch be-

BENNO BECKER — DER ABEND

I. Künstlerbund-Ausstellung in der Münchener Sezession

I. Künstlerbund-Ausstellung
in der Münchener Sezession

HEINRICH VOGELER
VERKÜNDIGUNG

wundert man die interessante lineare Erscheinung des kleinen Vogel Strauß in grüngrauer Bronze. Bedeutender, obgleich weniger beachtet, scheinen mir die Kalksteingruppe zweier ebenso natürlich wie plastisch wirksam gruppierten Lämmer und das Gegenstück dazu, zwei Bronze-Ziegen (s. Abb. S. 508), eng beieinander gelagert. Ein wuchtiger, in der Formgebung sehr vereinfachter Löwe würde, ebenso wie eine ganz als Flächenbild behandelte Ziegenherde in Relief, erst in Stein, und zwar in härtestem Stein, Basalt oder Granit, seine formale Motivierung erhalten.

LESEFRÜCHTE:

Die Saite, die in allen schwingt, — der »Zug der Natur«, der in jedem ein lautes Echo wachruft — der die Beliebtheit von Potters »Stier« erklärt — der den Preis von Murillos »Empfängnis« entschuldbar macht — die unausgesprochene Sympathie, welche die Menschheit durchdringt, heißt — Vulgarität.

Die Vulgarität, unter deren bestrickendem Einfluß die Vielen den Wenigen Stöße versetzen, und der zarte Hain der Kunst von dem berauschten Schwarm der Mittelmäßigen erdröhnt, deren Führer schwätzen und raten und laut schreien, wo die Götter einst flüsternd sprachen.

James Mc. Neill Whistler

FERDINAND GOTZ BILDNIS FRAU DR. L. J.
I. Künstlerbund-Ausstellung in der Münchener Sezession

ÜBER DIE WANDFARBE IN BILDERGALERIEN

von Prof. LANGE, Tübingen

Auf dem Mannheimer Kongreß für Arbeiterwohlfahrtseinrichtungen, der über die Museen als Volksbildungsstätten beraten sollte, sind auch einige Fragen aus der Museumstechnik zur Sprache gekommen, die nicht unmittelbar mit dem Thema zusammenhingen. Die wichtigste für die Leser dieser Zeitschrift ist wohl die nach der *Innenausstattung der Museen.* Hierbei entspann sich besonders über die Farbe der Wände, Decken, Vitrinen u. s. w. eine sehr interessante Debatte, welche zeigte, daß die Ansichten in dieser Beziehung sehr weit auseinandergehen. So führte z. B. ein Naturforscher aus, daß die beste Farbe für zoologische Museen ein gelbliches Weiß oder Grau sei, und daß bunte Vögel auf diesem hellen und neutralen Hintergrunde sowohl nach Farbe wie nach Form am besten zu erkennen seien. Jede ausgesprochene Farbe habe den Nachteil, daß sie das Auge ermüde und einen Teil der Nervensubstanz, die auf das Sehen der ausgestellten Objekte verwendet werden sollte, absorbiere. Die beste Farbe sei immer die, deren man sich nach dem Verlassen des Museums gar nicht erinnere. Auch Schränke, Postamente u. s. w. müsse man so anstreichen, daß sie gar nicht vorhanden zu sein schienen. Man gehe doch nicht in ein Museum, um Hintergründe und Schränke zu sehen. Ein anderer Naturforscher wollte das nicht zugeben, sondern behauptete auf Grund eigener Erfahrung, daß farbige Hintergründe unter Umständen sehr wohl am Platze seien, z. B. Paradiesvögel auf einem Hintergrunde von pompejanischem Rot ganz vortrefflich ständen.

Derselbe Gegensatz zeigte sich auch bei den Rednern für die Kunstmuseen. Der Referent hierüber war mehr für farblose oder neutrale Hintergründe, während ein Galeriedirektor daran erinnerte, daß die Ausstellungen der Münchener Sezession teilweise sehr intensiv gefärbte Hintergründe zeigten, weshalb er sehr entschieden für farbigen Stoffbezug der Wände bei einfachem Weiß der Decken eintrat. Ein anderer teilte sogar mit, daß in dem von ihm gegründeten Museum die Decken einen kräftigen Farbendreiklang aus Tiffany-

ÜBER DIE WANDFARBE IN BILDERGALERIEN

ERNST HEILEMANN BILDNIS DR. LUDWIG THOMAS
I. Künstlerbund-Ausstellung in der Münchener Sezession

Glas zeigten, der auch in die Hintergründe der Wände und Schränke herabgezogen worden sei. Da mir die Frage nicht eigentlich zum Thema des Kongresses zu gehören schien, vermied ich es, in die Debatte einzugreifen, möchte mir aber erlauben, meine Meinung hier wenigstens nachträglich auszusprechen, da ich bei der Neueinrichtung der Stuttgarter Gemäldegalerie in Uebereinstimmung mit den Professoren Pankok und Krüger sehr entschieden für die farbigen Hintergründe Partei ergriffen und damit sowohl in Stuttgart selbst, als auch auswärts vielfach Billigung gefunden habe. Ich will dabei nur von den Kunstmuseen sprechen, da ich in Bezug auf naturwissenschaftliche Museen keine genügende Erfahrung besitze und die Entscheidung auch in Bezug auf jene, wie mir scheint, eine größere Wichtigkeit hat. Denn es leidet wohl keinen Zweifel, daß die Wirkung von Kunstwerken durch einen falsch gefärbten Hintergrund vollkommen zerstört, durch einen richtig gefärbten dagegen ganz außerordentlich gehoben werden kann.

Zunächst halte ich für selbstverständlich, daß, wo es irgend geht, Stoffbezug, nicht Anstrich gewählt werden sollte. Denn auf dem körnigen und je nach der Richtung, in der das Licht kommt, verschieden reflektierenden Stoffe wirken alle Kunstgegenstände interessanter und lebendiger als auf dem toten Anstrich. Man kann sich davon in der Stuttgarter Gemäldegalerie, wo — aus naheliegenden Gründen — die Säle Wandbemalung, die Kabinette dagegen Stoffbezug erhalten haben, sehr leicht überzeugen. Dieselbe Farbe, die als Stoff ausgezeichnet wirkt, hat als Anstrich etwas Totes und dabei doch wieder Aufdringliches. Man muß deshalb beim Anstrich mit der Wahl der Farbe vorsichtiger sein als beim Stoffbezug, womöglich ein diskretes, nur in wenig abweichender Nüance gehaltenes Muster aufschablonieren lassen.

Als Stoffbezug sollte man meiner Ansicht nach wenigstens da, wo keine großen leeren Wandflächen vorhanden sind, einen solchen ohne dekoratives Muster wählen. Der in Stuttgart angewendete Stoff hat nur durch seine gerippte Oberfläche und seinen moiréeartigen Charakter ein gewisses Leben, und man wird sich dadurch, wie ich hoffe, überzeugen, daß ein derartiger Stoff einem glatten und völlig einfarbigen vorzuziehen ist. Ich setze deshalb bei den folgenden Betrachtungen immer einen solchen Stoff voraus.

RUDOLF SCHRAMM-ZITTAU GÄNSE

I. Künstlerbund-Ausstellung in der Münchener Sezession

FRITZ OVERBECK KORNFELDER

I. Künstlerbund-Ausstellung in der Münchener Sezession

63*

RICHARD KAISER — *I. Künstlerbund-Ausstellung in der Münchener Sezession* — LANDSCHAFT AM BODENSEE

JULIUS PAUL JUNGHANNS AM BRUNNEN
I. Künstlerbund-Ausstellung in der Münchener Sezession

Man kann die Sache indessen auch von einer anderen Seite ansehen. Zunächst lassen sich schon theoretische Gründe für die Farbigkeit geltend machen. Die alten Bilder, die in unseren Galerien hängen, stammen durchweg aus einer polychromen Umgebung. Mögen sie nun ursprünglich Kirchen oder Paläste oder Bürgerhäuser geschmückt haben, jedenfalls hingen sie nicht auf großen, weißgrauen Wänden, sondern auf farbiger Wandbemalung, bunten seidenen Tapeten u. dgl., und bildeten mit bemalten und vergoldeten Statuen, farbigen Gobelins, bunten Glasfenstern, tief getönten Holzmöbeln ein feierliches, farbenprächtiges Ensemble.

Man strebt jetzt immer mehr danach, dieses Ensemble als solches auch in unsere Museen

Bei der Frage der Farbe wird man zunächst Gemäldegalerien, plastische Museen und kunstgewerbliche Sammlungen zu unterscheiden haben. Ueber die letzteren beiden habe ich keine Erfahrung, glaube aber, daß bei Gipsabgüssen und farblosen Skulpturen, die in größerer Zahl bei einander aufgestellt leicht langweilig wirken, ein Wechsel von Saal zu Saal, und zwar zwischen mehreren nicht zu intensiven und dunkeln Farben am Platze wäre, wie sich denn bei Kunstgewerbemuseen, die nach Techniken geordnet sind, schon dadurch eine verschiedene Färbung entsprechend den in jeder Technik dominierenden Farben am meisten empfehlen dürfte.

Sehr viel schwieriger liegt die Frage bei *Gemäldesammlungen.* Da hier die ausgestellten Objekte selbst nicht nur farbig sind (das trifft ja auch für die anderen Museen teilweise zu), sondern in erster Linie *durch ihre Farbe wirken wollen*, entsteht zunächst die Frage, ob es sich *überhaupt* empfiehlt, einen farbigen Hintergrund zu wählen. Es läge in der Tat nahe, hier einen silbergrauen oder gelblichweißen Stoffbezug vorzuziehen, weil auf ihm alle Farben gleich gut stehen und die Besucher durch einen so neutralen Hintergrund jedenfalls am wenigsten von den Kunstwerken abgezogen würden.

EMANUEL HEGENBART KRANKE DOGGE
I. Künstlerbund-Ausstellung in der Münchener Sezession

zu verpflanzen, d. h. Malerei, Plastik und Kunstgewerbe in gemeinsamen Räumen zu vereinigen. Wo das geht, kann man es nur mit Freuden begrüßen. Der Hauptvorwurf, der gegen unsere Museen erhoben wird, daß sie Rumpelkammern seien, in denen die Gegenstände, aus ihrem organischen Zusammenhang herausgerissen, ein kümmerliches Dasein fristeten, wird dadurch wenigstens zum Teil entkräftet. Wo es aber nicht geht, da sollte man *wenigstens* durch farbige Hintergründe einen gewissen Anklang an die ursprüngliche Polychromie zu schaffen suchen. Ein Museum soll nicht nur Kunstwerke enthalten, sondern auch durch seine Gesamterscheinung einen feierlichen Eindruck machen, den Besucher in eine gesteigerte Stimmung von Pracht und solider Vornehmheit versetzen. Nur so können die Bilder wenigstens annähernd ähnlich wirken, wie sie in ihrer ursprünglichen Umgebung gewirkt haben. Wie kann man dies aber ohne farbigen Hintergrund erreichen?

Ich will damit nicht sagen, daß nicht zuweilen auch ein weißer oder grauer Hintergrund am Platze wäre. Ich habe selbst in Stuttgart einen Korridor und zwei Kabinette weiß (natürlich etwas durch gelb gedämpft) streichen und die Wände eines mittelgroßen Saales mit hellem, silbergrauem Stoff bekleiden lassen. Besonders der letztere wirkt sehr vornehm und unsere beiden neuen Gainsboroughs nehmen sich sehr feierlich darauf aus. Andere Bilder freilich erscheinen durch den Kontrast etwas schwer und dunkel und haben, wie sich nicht leugnen läßt, etwas von ihrem koloristischen Charakter eingebüßt. Ich habe diesen Stoff auch nicht deshalb an dieser Stelle verwendet, weil ich ihn koloristisch für besonders günstig hielte, sondern weil der Saal durch eine größere Wand seitlich über dem Oberlichte etwas verdunkelt ist, so daß es darauf ankam, ihn durch die Dekoration möglichst zu erhellen. Und der Korridor und die beiden Seiten-Kabinette wären ohne den weißen Anstrich ganz ungenügend beleuchtet gewesen. Ich habe dort absichtlich nur solche Werke aufgehängt, die koloristisch nichts besagen, Bilder der Biedermaierzeit, die gewiß ursprünglich zum Teil auch auf hellem Hintergrunde gehangen haben. So ist der Schaden nicht sehr groß und manche Künstler sind gerade mit diesen Räumen sehr zufrieden, wenn auch andere, wie ich nicht verschweigen will, manches daran auszusetzen haben. Jedenfalls haben mich diese Räume davon überzeugt, daß man nicht schematisieren kann, sondern von Fall zu Fall entscheiden muß.

WILHELM TRÜBNER BILDNIS
I. Künstlerbund-Ausstellung in der Münchener Sezession

Abgesehen von solchen Ausnahmefällen bin ich aber prinzipiell für farbige Hintergründe. Allerdings nicht für intensive, leuchtende Farben, sondern für gebrochene, ins Grau hinüberspielende. Ein intensives Scharlach oder Grasgrün, wie es in den Sezessionsausstellungen zuweilen zu sehen ist, kann man *vielleicht* in einer Ausstellung anwenden, wo in jedem Raum nur wenige, und zwar kräftig dekorative Bilder hängen, die man in der Farbe so auswählen kann, daß sie dazu stimmen. In einer Galerie wird das nur selten möglich sein.

Entscheidet man sich in diesem Sinne, so wird man gleichzeitig für einen *Wechsel der Hintergrundsfarben* eintreten müssen. Unsere Galerien sind meistens so groß und stellen schon durch die Zahl ihrer Bilder die Geduld des Besuchers auf eine so harte Probe, daß ein Wechsel der dominierenden Farben geradezu eine Bedingung des anhaltenden Genusses ist. Zu den wenigen Tatsachen aus der Farbenphysiologie, die man experimentell beweisen kann, gehört die, daß ein Wechsel der Farbeneindrücke an sich Lust gewährt. Dies geht so weit, daß man neuerdings sogar

OTTO MODERSOHN — HEIMKEHR
I. Künstlerbund-Ausstellung in der Münchener Sezession

behauptet hat, alle Schönheit der Farben, sowohl der einzelnen wie der Zusammenstellungen, beruhe auf dem Wechsel, auf der Befriedigung des natürlichen Abwechslungsbedürfnisses. Wenn dies auch zu weit gehen mag, so glaube ich doch, daß es in Bezug auf die *rein sinnliche* Wirkung der Farben richtig ist, und nur um diese kann es sich ja hier handeln.

Da erhebt sich nun freilich die Schwierigkeit, wie man in einer Galerie, die doch in Bezug auf die Aufhängung der Bilder fortwährenden Veränderungen unterworfen ist, einen solchen Farbenwechsel konsequent und nach einem bestimmten Prinzip durchführen soll. Ich gestehe, daß dieser Einwand unter Umständen zu einer völligen Resignation des Galeriedirektors führen, das heißt ihn geradezu zu einem durch die ganze Galerie durchgehenden, dann aber natürlich ganz neutralen Ton zwingen kann. In den meisten Fällen wird die Sache aber so liegen, daß eine vorsichtig durchgeführte Neuordnung wenigstens in den Hauptgruppen auf Jahre hinaus Dauer verspricht, so daß die Hintergrundsfarben ganz gut in bestimmter Weise verteilt werden können und es nichts schadet, wenn bei einer Neuordnung auch die Wandbespannung, die dann so wie so gelitten haben wird, eine radikale Veränderung erfährt. Dieser Fall lag z. B. in Stuttgart vor, und ich konnte deshalb in Bezug auf die Hintergrundsfarbe das Ideal, das mir vorschwebte, mit der einzigen schon erwähnten Ausnahme wenigstens in der alten Abteilung ungehindert durchführen.

Bei der Wahl der Farben standen sich zwei Meinungen gegenüber, beide durch hervorragende Künstler vertreten. Die eine ging davon aus, daß die Hintergrundsfarbe die Aufgabe habe, das Bild als Kunstwerk zu isolieren, gewissermaßen als Individuum hervorzuheben. Dies geschehe am besten durch den Gegensatz der Hintergrundsfarbe, der die Farbenwirkung des Bildes zu steigern habe. Danach wäre die beste Hintergrundsfarbe die, die in den entsprechenden Bildern möglichst wenig vorkäme, gewissermaßen eine komplementäre Ergänzung zu ihren Farbenakkorden bildete. Das wäre also z. B. bei altdeutschen und altitalienischen Bildern, in denen Blau, Rot und Gelb (resp. Gold) dominieren, Grün, das heißt natürlich ein gedecktes, ins Bläuliche oder Graue hinüberspielendes Grün.

Die andere Meinung ging davon aus, daß eine mit Bildern behängte Wand vor allem als ein dekoratives Ensemble gefaßt, das heißt schon durch die Farbe zu einheitlicher Wirkung gebracht werden müsse. Die beste Hintergrundsfarbe wäre danach die, welche ungefähr der dominierenden Farbe der Bilder

I. Künstlerbund-Ausstellung
in der Münchener Sezession

ALBERT VON KELLER
MADELEINE

entspräche oder wenigstens in ihnen reichlich vertreten wäre. Danach müßten z. B. die niederländischen Bilder, in denen viel graue und grünliche Töne vorkommen, auf einem graugrünen Hintergrunde am besten wirken.

Theoretisch möchte ich mich der ersten Ansicht anschließen. Ein Museum ist zwar auch ein dekoratives Ensemble, aber doch in erster Linie eine Sammlung von Kunstwerken. Diese sind darin ohne Zweifel die Hauptsache und die Steigerung ihrer individuellen Wirkung muß deshalb das Hauptaugenmerk bei der Dekoration der Räume sein.

Wie aber steigert man die koloristische Wirkung eines Gemäldes? Genügt es dazu, durch die Anbringung der komplementären Farbe die Intensität der Farbenwirkung zu vermehren? Manchmal wohl, nämlich überall da, wo die *Intention des Malers auf intensive Farbenwirkung ausging.* Das dürfte z. B. für die altdeutschen, besonders aber für die venetianischen Bilder sowie für diejenigen modernen passen, deren Urheber, wie etwa Makart, von koloristisch-dekorativen Gesichtspunkten ausgegangen sind. Es dürfte aber nicht passen für diejenigen Schulen und Meister, deren Augenmerk auf feine harmonische Farbenzusammenstellung, auf duftige, tonige oder vornehme, kühle Farbenwirkung ausgeht. Dazu gehören z. B. die Holländer und von neueren etwa Feuerbach, Whistler u. s. w. Diesen wesentlichen Unterschied läßt man leicht außer Acht. So hatte ich z. B., befangen in der Theorie von der komplementären Wirkung, längere Zeit versucht, Feuerbachs „Iphigenie“ auf roten Grund zu hängen, weil in dem Bilde selbst die grauen, violetten und grünlichen Töne überwiegen. Allein die Wirkung befriedigte mich nicht. Erst als ich einen graugrünen Hintergrund wählte, wirkte das Bild mit der ganzen vornehmen und dezenten Ruhe, die ihm der Künstler hatte verleihen wollen. Es ging jetzt allerdings mehr mit der Wand zusammen, aber gerade das war offenbar die Absicht seines Schöpfers gewesen. Ferner habe ich längere Zeit geschwankt, ob ich graublauen Grund für die Altdeutschen und graugrünen

PHILIPP FRANCK — INTERIEUR

I. Künstlerbund-Ausstellung in der Münchener Sezession

ADOLF HÖLZEL WALDESRAND
I. Künstlerbund-Ausstellung in der Münchener Sezession

für die Holländer des 17. Jahrhunderts wählen sollte oder umgekehrt. Ich habe schließlich, obgleich die Altdeutschen auf graugrün auch sehr gut stehen würden, diesen einen graublauen Hintergrund gegeben, die graugrüne Farbe aber für die Holländer gewählt, weil in ihnen, wie gesagt, graugrüne Töne sehr häufig vorkommen und diese, wenn sie sich auf einem ähnlichen Grunde abheben, mit der ganzen Feinheit ihrer Nuancen wirken können.

So ergab sich also hier eine sonderbare Bestätigung des von mir schon früher gefundenen ästhetischen Satzes, daß es ein absolut Schönes in Bezug auf Farbenzusammenstellungen nicht gibt, sondern daß es im einzelnen Falle immer auf die *Intention des Künstlers* ankommt, d. h. auf das, was *er grade in diesem Falle mit seinen Farben sagen will.* Die Aufmachung der Bilder hat ihr Augenmerk lediglich darauf zu richten, daß diese Intention voll zur Geltung kommt.

Leider bin ich in der modernen Abteilung der Stuttgarter Gemäldegalerie durch besondere Verhältnisse, nämlich die gegebene dunkle Farbe des Holzwerks, gezwungen gewesen, für den Wandanstrich Farben zu wählen, die zu dunkel und kräftig sind, um völlig befriedigend zu wirken. Hier war auch sonst die Anordnung besonders schwer, da es fast unmöglich ist, moderne Bilder zu koloristischen Gruppen zusammenzufassen, deren jede einen besonderen Hintergrund bekommen könnte. Denn während die ältere deutsche, die venezianische und holländische Schule jede für sich wenigstens gewisse gemeinsame Züge haben, die eine Gruppierung nach Hintergründen berechtigt erscheinen lassen, herrscht bei den Modernen eine so große Mannigfaltigkeit der koloristischen Stimmungen, daß man bei verschiedenfarbigen Hintergründen sehr oft auf unüberwindliche Schwierigkeiten stößt. Ich weiß deshalb nicht, ob ich bei einer neuen Aufhängung dieser Abteilung den Farbenwechsel wieder durchführen würde. Jedenfalls würde ich hellere Farben wählen, da zu diesen im allgemeinen mehr Bilder passen, als zu den dunkeln. Ein heller Hintergrund würde hier auch nicht gegen die historische Tradition verstoßen, da moderne Bilder auch in unseren Wohnhäusern oft bestimmt sind, auf hellem Grunde zu hängen. Für sehr viele moderne Bilder dürfte ein gedämpftes Gelb eine angemessene Farbe sein. Rot ist nicht ungefährlich, steht aber zu dem Gold der Rahmen sehr gut und ist immer da am Platze, wo es mehr auf pompöse Wirkung als auf koloristische Feinheit ankommt. Deshalb habe ich die beiden Eingangssäle mit den großen Bildern rot färben lassen.

Daß die Decken einfach weiß gehalten werden müssen, ist jetzt wohl allgemein an-

GEORG WRBA BÜSTE
I. Künstlerbund-Ausstellung in der Münchener Sezession

erkannt. In Stuttgart haben wir dadurch ungeheuer viel Licht gewonnen, und durch den Verzicht auf die früher gebräuchliche Renaissanceornamentik an dieser Stelle ist jedenfalls die Aufmerksamkeit mehr auf die Bilder konzentriert worden. Außerdem wird bei Oberlicht durch eine weiße Decke die Lichtquelle vergrößert und das Licht gleichmäßiger und ruhiger auf die Wände verteilt. Zwar ist gegen das Oberlicht auf dem Mannheimer Museumstage geltend gemacht worden, daß in unseren nordischen Breiten die größere Lichtmasse sich nicht im Zenith, sondern näher dem Horizont befinde. Das ist wohl richtig, aber für Gemäldegalerien kommt es weniger auf die Lichtmenge als auf die Gleichmäßigkeit und Ruhe der Lichtzufuhr an. Und in Bezug auf diese ist das Oberlicht nicht zu ersetzen, wenn auch zugegeben werden mag, daß für kleine niederländische Bilder hohes Seitenlicht der Intention der Maler im allgemeinen besser entspricht. Es wäre überhaupt zu erwägen, ob nicht in vielen Fällen eine Kombination von Seiten- und Oberlicht das Zweckmäßigste wäre.

Bei den Fußböden sollte man das Parkett mit seinem wechselnden Glanze und seiner lebhaften Holzfarbe vermeiden und Linoleumbelag in ähnlicher Farbe wie die dazugehörigen Wandstoffe vorziehen.

Ich wollte mit diesen anspruchslosen Bemerkungen nur eine Anregung zur Diskussion geben. Es will mir scheinen, daß es sich hier um wichtige Fragen handelt, über die eine Verständigung zwischen den Galeriedirektoren im allgemeinen Interesse wäre. Vielleicht gibt sich einmal eine passendere Gelegenheit zu mündlichem Austausch über diese Dinge als ein Kongreß für Arbeiterwohlfahrt.

Warum dies Stirnrunzeln in der Verdammung des Gegenwärtigen — dieses Pathos im Hinweis auf das Vergangene?

Ist die Kunst heute rar, so war sie selten bisher.

Sie ist falsch, diese Lehre vom Verfall. Der Meister steht in keiner Beziehung zu dem Zeitmoment, in den er fällt — er ist der große Einsame, der am Fortschritt seiner Mitmenschen keinen Teil hat.

James Mc. Neill Whistler

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

KÖLN. Im Kunstverein ist eine Anzahl guter Landschaften neu ausgestellt: von WANSLEBEN (Düsseldorf), MÜLLER-FRANKFURT und L. v. SENGER (München). Interessanter sind die Studien (etwa ein Dutzend Nummern) von SCHRAMM-ZITTAU: Hühner, Puter und Enten, in grellem Sonnenlichte mit starken Schatten. Diese Bildchen zeigen noch nichts von der Emanzipierung Schramms von seinem Lehrer Zügel, erfreuen aber durch die kräftige Farbengebung und sichere Beobachtung des Federviehs. PETERSEN-ANGELN (Düsseldorf) gibt sich mit seinem »Herbstmarkt in Glücksburg« vorteilhafter als sonst; die durch das Laub fallenden Sonnenstrahlen sind zwar ohne Liebermann nicht zu denken, sind aber gut gesehen und gemalt. — E. WAGNER (Berlin) zeigt ein anmutiges Relief (»Veronika«) in getöntem Marmor, von delikater Behandlung; C. NACKE (Berlin) einige Kleinbronzen von höchster, aber doch wohl allzu weitgehender Vereinfachung der Formen. — Die kunstliebenden Kreise der Bevölkerung sind lebhaft erfreut durch den in Düsseldorf der Museumsleitung geglückten Ankauf des Bildes »Franz Stuck und seine Frau« (Abb. Jahrg. XIX. 2). Dieser köstliche Stuck wird wie eine frische Brise wirken in der immer noch etwas dumpfen Atmosphäre unserer Galerie. FORTLAGE

BASEL. In der *Kunsthalle* ist eine ziemlich uninteressante Ausstellung des »Ausstellungsverbandes Münchener Künstler« durch eine Kollektion älterer und neuerer Werke des bekannten Basler Kunstschul-Lehrers Dr. FRITZ SCHIDER abgelöst worden. Schider, von dem die meisten jüngeren Basler Künstler (W. Balmer, B. Mangold, E. Schill, H. Lendorff, H. Meyer, H. Altherr, K. Burckhardt u. a.) die entscheidende Anregung und eine durchaus tüchtige zeichnerische und malerische Schulung empfangen haben, ist Landschafter, Porträtist und Stillebenmaler. Unter seinen Landschaften ragt ein älteres Werk »Wirtschaft beim chinesischen Turm« hervor, ein überraschend gut, in breiten leuchtenden Flecken gemaltes Stück, das etwas von Leibl, mit dem Schider eng befreundet war, aber auch etwas von Manet an sich hat und doch originell ist. Das Basler Museum hat es als ein gelungenes Spezimen älterer deutscher naturalistischer Kunst für seine Sammlung erworben. Im Porträtfach ragt ein Selbstbildnis des Künstlers hervor. Ganz Bedeutendes ist im Stilleben geleistet, namentlich in Aquarelltechnik: da verbindet Schider Frische des Empfindens so glücklich mit dekorativen Elementen, daß eigenartig noble und wahre Bilder entstehen (Fische, Blumen, Gemüse, ein »Marktkarren« u. s. w.). — Neben Schider interessiert einer seiner Schüler, KARL BURCKHARDT. Dieser war seinerzeit aus Schiders Händen in diejenigen Knirrs (München) gelangt, hat aber dann der Malerei entsagt und ist in Rom zur Bildhauerei übergegangen. Mit Erfolg; denn was man seither von dem jungen Talent gesehen hat, das verspricht überaus Tüchtiges. So fand vor etwa zwei Jahren ein in den Formen ebenso klarer wie groß empfundener Jünglingskopf sofort einen Liebhaber, und als die Kommission des Bauvereins der Basler Pauluskirche, eines prächtig gelungenen romanisierenden Zentralbaues des Architekten Moser, einen Künstler suchte, um ein Relief »Christus als Retter« zu schaffen, gelangte sie an Burckhardt. Es war ein glücklicher Griff; denn frei von allem Konventionellen sowohl im Arrangement wie in der Beseelung der Figuren hat Burckhardt ein Werk geschaffen, das über Basel hinaus Interesse verdient. Wie die zwei Gestalten das Fünfeck füllen, das gegeben war; wie sie gewendet, bewegt, zueinander in Beziehung gesetzt sind, das zeugt von ebensoviel Ueberlegung, wie echt künstlerischem Geschmack. Dazu ist der Formenzusammenhang in den einzelnen Figuren so ruhig, sicher und aufs Große hin gegeben, daß jeder überrascht war. Ueberrascht — unangenehm überrascht — waren auch alle die, welche sich nur einen süßlich weichen Christus vorstellen können. Sie schimpfen noch heute über »die beiden Ringer«, d. h. über den jugendlichen Heiland, der auf den nackten, am Boden liegenden Sünder zueilt; die Kunstverständigen aber haben zu der Auffassung wie zu der Technik Burckhardts ein Verhältnis gefunden, haben Ja gesagt und freuen sich, daß aus Basel, dem von F. v. Ostini unter die »verstaubten, weltfremden Nester« gezählten Basel — nebenbei der Heimat Böcklins, Sandreuters, Ernst Stückelbergs und Jacob Burckhardts — wieder ein originelles Talent hervorgegangen ist. G.

HANNOVER. Der hannoverische Kunstsalon, eine permanente Kunstausstellung, die seiner Zeit mit frohen Hoffnungen begrüßt wurde und unter tüchtiger, begeisterter Leitung diese Hoffnungen

HUGO KAUFMANN CLIO
I. Künstlerbund-Ausstellung in der Münchener Sezession

durch Vorführung vollwertiger Schöpfungen der modernen Kunstproduktion während dreier Jahre gerechtfertigt hat, wird leider, von der Ungunst der Zeiten bedrängt, seine Pforten wieder schließen. Der Kunstverein für Hannover beabsichtigt, die ideale Arbeit des Kunstsalons, die in weiten Kreisen Interesse für eine permanente Ausstellung geweckt hat, wieder aufzunehmen und neben seiner zehnwöchentlichen großen Frühjahrsausstellung eine Herbstausstellung zu arrangieren, die sich im Laufe der Zeit wohl zu einer permanenten, das ganze Jahr umfassenden Einrichtung auswachsen dürfte. Eine tüchtige leitende Kraft, geeignete Lokalitäten und die erforderlichen finanziellen Mittel zur Erfüllung dieser Ehrenpflicht stehen dem blühenden Vereine für diesen Zweck bekanntlich zur Verfügung. Pl.

BERLIN. Die Nationalgalerie eröffnete ihre MORITZ VON SCHWIND-Ausstellung, die vierhundert dreiundachtzig Nummern umfaßt und u. a. folgende Meisterwerke enthält: »Das Märchen von den sieben Raben«, »Die Sinfonie«, »Ritter Kurts Brautfahrt«, »Die Rose«, »Der Besuch«, »Das Gesellschaftsspiel« u. s. w.

LEIPZIG. DEL VECCHIO's Ausstellung zeigt wiederum einige schöne Kollektionen und zwar von Professor HANS VON VOLKMANN eine Sammlung von über 60 Werken, meist Motive aus der Eifel, Mecklenburg u. s. w. Ferner ist der künstlerische Nachlaß des verstorbenen Münchner Malers Prof. HUGO KÖNIG ausgestellt. Weiter finden wir eine Kollektion Landschaften aus dem Riesengebirge von Prof. C. E. MORGENSTERN-Breslau, Waldinterieurs von A. LOGES-Wilmersdorf. Von Einzelwerken wollen wir erwähnen: HERM. LINDE: »Festzug in Indien«, K. STOCKMEYER: Porträts, OTTO SCHWERDNER: Holzschnitte und Aquarelle, A. FRISCHE: Heinrich Heine-Büste, Professor OTTO GÜNTHER-Naumburg: Aquarelle und Oelgemälde.

DRESDEN. Aus der Pröll-Heuer-Stiftung wurden für die königliche Gemäldegalerie zu Dresden folgende Gemälde aus der Dresdener Kunstausstellung 1904 angekauft: Bildnis einer hessischen Bäuerin von KARL BANTZER-Dresden, »Waldtal« von WILHELM STEINHAUSEN, Landschaft von TONI STADLER-München, »Auf dem Heimwege« von HEINRICH ZÜGEL-München, »Motiv an der Ilm« von THEODOR HAGEN-Weimar, eine Landschaft von GUSTAV SCHÖNLEBER-Karlsruhe. Für die Pröll-Heuer-Stiftung hat der akademische Rat der kgl. Kunstakademie das Vorschlagsrecht, die Vorschläge müssen dem König zur Genehmigung vorgelegt werden.

SALZBURG. Während des laufenden Sommers stellt Professor HUBERT VON HERKOMER im hiesigen Künstlerhaus einundfünfzig seiner Werke aus, darunter vor allem sieben große Oelporträts von hervorragendem Wert, ferner Aquarelle, Radierungen, Gravüren in dem nach Herkomer benannten Verfahren, Schabkunstblätter und Schwarz-Weiß-Zeichnungen.

MÜNCHEN. Die Damenakademie des Künstlerinnenvereins hat in ihrem Hause an der Barerstraße eine Ausstellung von Studien und Skizzen ihrer Schülerinnen veranstaltet. Wir sehen an den Arbeiten der Zeichen-Klasse JANK, wie beim Figurenzeichnen nach der Natur Verständnis für die Form, das Organische des Körpers geweckt und ausgebildet wird, während sich in den Studien und Skizzen der KNIRR-Schule eine überaus individuelle Anschauung und Behandlungsweise kundgibt. In FELDBAUER's Klasse findet man viele tüchtige, temperamentvoll gezeichnete Akte. Unter Leitung von Fräulein KEMPTER und Kunstmaler LANDENBERGER üben sich die Damen in Oel- und Aquarellmalen und in beiden Klassen stößt man auf manche talentvolle Arbeit. Fräulein THORNQUIST führt ihre Schülerinnen direkt vor die Natur und lehrt sie farbige Momenteindrücke, Figuren in flüchtigen Bewegungsstellungen mit sicherer Hand in flotten Zügen festhalten. A. HEYMANN leitet mit viel Geschick die erst seit Oktober eingeführte graphische Klasse; trotz der kurzen Zeit hat er schon ganz treffliche Resultate erzielt. Aus allem gewinnt man den Eindruck einer ernsten, zielbewußten Leitung und tüchtigen erfolgreichen Strebens.
A. H.

AUGUST HUDLER TRÄUMER
I. Künstlerbund-Ausstellung in der Münchener Sezession

PERSONAL- UND ATELIER-NACHRICHTEN

GESTORBEN. Am 1. Juli zu London im Alter von vierundachtzig Jahren der Maler GEORGE FREDERIC WATTS, einer der größten englischen Meister, dessen Werke auf dem Kontinent freilich nicht sehr zahlreich zu finden sind, da der sehr vermögende Künstler sich nicht sonderlich um den Verkauf seiner Arbeiten bemüht hat. Die Neue Pinakothek in München besitzt seit 1893, wo eine Kollektivausstellung der Werke des Meisters hier stattfand, eines seiner besten Gemälde, den »Glücklichen Reiter«. Die

I. Künstlerbund-Ausstellung in der Münchener Sezession

FRITZ KLIMSCH
BEIM AUSKLEIDEN

CARL EBBINGHAUS MELEAGER
I. Künstlerbund-Ausstellung in der Münchener Sezession

künstlerischen Neigungen Watts erstreckten sich im Anfang seiner Laufbahn auf die Historienmalerei, später beschäftigte er sich im wesentlichen mit dem Porträt und der Allegorie. Watts Porträt wurde in Heft 5 des IX. Jahrganges unserer Zeitschrift wiedergegeben. — In Bad Nauheim der Maler Professor EDMUND KANOLDT, geboren 1845 in Großrudestedt bei Weimar, 1864 bis 1869 bei Friedrich Preller ausgebildet, 1869 bis 1872 in Rom lebend, wo er unter FRANZ DREHERS Einfluß seine stilisierte Landschaftsmalerei pflegte. Seit 1876 lebte der Künstler in Karlsruhe.

FRANKFURT A. MAIN. Der langjährige Vorsitzende der Administration des *Städelschen Kunst-Institutes*, Herr Justizrat Dr. jur. Eduard de Bary, hat mit Rücksicht auf seine vielseitigen Berufsgeschäfte sein Amt als Mitglied der Verwaltung, der er fast 18 Jahre in vorbildlicher Weise angehörte, niedergelegt. Das Institut, in dessen Geschichte er sich einen unvergänglichen Platz geschaffen hat, sieht ihn mit dem lebhaftesten Bedauern scheiden. Gemäß den Bestimmungen des Stiftungsbriefes ist als neues Mitglied der Administration Herr Rechtsanwalt Dr. Alexander Berg gewählt worden.

DENKMÄLER

ROM. Ein Triumph deutscher Kunst? Wer der Enthüllung des Goethe-Denkmals in Villa Borghese angewohnt, das Monument an Ort und Stelle gesehen hat, ist um die Antwort verlegen — oder auch nicht. Nicht daß wir uns hier des Langen und Breiten mit dem Werke selbst befassen wollten, denn die Statue, wie die drei Gruppen sind bekannt und auch genugsam erörtert, vielleicht sogar mehr als genugsam. Aber welchen Eindruck macht das römische Goethe-Denkmal in seiner einzigen Umgebung? Zunächst: wie auch die Kritik laute (Dio mio, die Römer sind über ihre neue Akquisition im allgemeinen nichts weniger als entzückt) — über des Gebers gute Absicht herrscht hier nur eine Stimme. Aber die Ausführung der guten Absicht! Das ist's, was Römer und Nicht-Römer gleich schmerzlich beschäftigt. So, wie beim Fallen der Hülle die gewaltige Marmormasse sich den Blicken bot, umrahmt von Pinien-, Eichen- und Lorbeerhainen, vor sich eine Landschaft à la Claude Lorrain und die hängenden Gärten des Pincio wie der Villa Medici — das war immerhin ein Bild, das wirkte. Nur durfte und darf man sich nicht zu nahe an das weißschimmernde Ungetüm heranwagen, denn — o weh! — dann bröckelt von der schönen, monumentalen Wirkung ein Atom ums andere ab und schließlich erhebt sich vor uns nichts als ein an Umfang zwar sehr großes, aber in seinem Wesen ungefüges und bizarres Etwas. Die Statue des Dichterfürsten auf ihrem plumpen Sockel (oder ist's eine Blumenvase oder ein anderer Topf?) mag ja noch hingehen, trotz ihrer Mängel. Aber die drei Gruppen! Mignon — wer hätte sich das zarte, elfengleiche Persönchen so vorgestellt wie diese üppige junge Bajadere mit dem betrübten Seegreis zur Seite! Und die arge Iphigeniengruppe mit der unmöglichen Verrenkung des Orest! Ueber den bösen Mephisto mit seinen Schneckenhörnern und seiner Fratze eines verhungerten Privatdozenten aber laßt uns den Mantel breiten — jenen imposanten, unendlichen, Erde und Himmel umspannenden Mantel, den Signor Goethe von Eberleins Gnaden in genialer Bauschung über dem Arm trägt. »A caval donato non si guarda in bocca«, sagen die Römer — aber war es nötig, gerade diesen Goethe in Rom aufzustellen? Wie man nicht Eulen nach Athen trägt, so soll man auch nach Rom keine Nippes tragen, sondern Werke von Meistern, an denen es ja — Gott sei Dank, und ob die »janze Richtung paßt oder nicht« — im guten Deutschland nicht fehlt.

DR. HANS BARTH-Rom

MÜNCHEN. Professor VON RÜMANN wurde mit der Ausführung des für Fürth bestimmten, aus freiwilligen Beiträgen gestifteten Denkmals für den Prinz-Regenten betraut. Professor BALTHASAR SCHMITT erhielt den Auftrag zu einem Denkmal der Kaiserin Elisabeth von Oesterreich für Kissingen.

HANNOVER. In dem Wettbewerbe zur Erlangung von Entwürfen für das Rudolf von Bennigsen-Denkmal, das vor dem neuen Provinzial-Museum nach der Seite des Maschparkes seinen Platz finden soll, sind 40 Entwürfe eingeliefert und zur Zeit im Künstlerhause ausgestellt. Das aus zwei Bildhauern, einem Maler, einem Architekten und neun (!) Laien bestehende Preisgericht hat folgende Entscheidung getroffen: der erste Preis (3000 M.) fällt dem Entwurfe Nr. 13 des Bildhauers KARL GUNDELACH und des Architekten OTTO LÜER, beide in Hannover,

zu, der zweite Preis (2000 M.) dem Bildhauer HANS DAMMANN und dem Baumeister SEHRING für den Entwurf Nr. 15. Die drei dritten Preise sind verteilt an Prof. VOLZ-Karlsruhe, Prof. HILGERS-Charlottenburg und den Bildhauer GIESECKE-Charlottenburg. Der Gundelach-Lüer'sche Entwurf zeigt auf gedrungenem Postamente die sitzende Figur Bennigsens in ausgezeichneter Charakterisierung, vornehmer Haltung und guter Durcharbeitung im Mittelpunkte einer großen Terrasse, die nach der Parkseite durch eine etwas kleinlich wirkende Pergola abgeschlossen ist. Aus den übrigen preisgekrönten Modellen, die durchweg die Figur des alten Parlamentariers stehend und in Verbindung mit einer langgestreckten, von architektonischem Rahmen umschlossenen Wasserfläche zur Darstellung bringen, hebt sich durch originelle Auffassung und vollblütige künstlerische Kraft sieghaft der Entwurf von Prof. Volz, dem Schöpfer des hannoverischen Kriegerdenkmals, heraus. Auf hoher Rampe, die nach dem Parke hin ein rundes Wasserbecken mit ihren Wandungen umfaßt, steht in prachtvoller Silhouette eine Rittergestalt in Wehr und Waffen auf einem Rosse, das in seiner verhaltenen Kraft meisterlich zu seinem Reiter stimmt, der als St. Georg mit einem Anklange an Bennigsens Gesichtszüge aufgefaßt, stolz und sicher auf das Schlachtfeld, die Stätte seiner Siege, herniederschaut. Diese Wahlstatt ist durch zwei Gruppen verkörpert, die je drei nackte Männer im Kampfe ringend und nach dem Streite am Boden liegend in meisterhaft bewegten und modellierten Akten darstellen. Wie *keinem anderen* der Konkurrenten ist es Volz gelungen, seinem Entwurfe eine *doppelte Schauseite* zu geben und der Situation, die vor dem Museum und im Parke, also nach vorne und nach rückwärts, ein effektvolles Bild verlangt, in vollem Maße gerecht zu werden. Auch die Frage des programmmäßig verlangten Wasserbeckens zeigt sich — fast als einziges Beispiel — hier in logischer Weise gelöst, indem ein Wassersturz nach der Seite des abfallenden Terrains, dem Parke und dessen Teichflächen zu, angeordnet ist. Man möchte wünschen, daß dieser Entwurf, der allgemeine Bewunderung erregt, St. Georg, dem alten Schutzpatron der Stadt Hannover, zu Ehren auf einem geeigneten Platze des Maschparkes zur Ausführung käme. — Neben den preisgekrönten Entwürfen konnten leider nur noch wenige Modelle wirkliches Interesse erregen und ernst genommen werden; die Masse der Entwürfe, teilweise groteske Arbeiten oder dilettantischer Kram, enthüllte, wie so manche Wettbewerbe der letzten Jahre, den bedauerlichen Tiefstand der deutschen Durchschnittsplastik und der berufs-, gewohnheits- und gewerbsmäßigen Denkmals-Handwerkerei. — Die Ausführung des Monumentes, für das etwa 70000 M. zur Verfügung stehen, wird wahrscheinlich den mit dem ersten Preise ausgezeichneten hannoverischen Künstlern übertragen werden, die in harmonischer Zusammenarbeit bereits hier den reizvollen Holzmarktbrunnen, das Hölty-Denkmal etc. geschaffen haben. Pl.

MAINZ. Für den auf Ende September hieher anberaumten Tag für Denkmalspflege wurde vorläufig folgende Tagesordnung festgestellt: Aufnahme, Sammlung und Erhaltung der Kleinbürgerhäuser mittelalterlicher Städte (Berichterstatter Stadtbauinspektor Stiehl, Berlin); Verhandlung über die städtischen Bauordnungen im Dienste der Denkmalpflege (Professor Frentzen, Aachen, und Oberbaurat Stübben); Verhandlung über die Vorbildung zur Denkmalpflege (Baurat Tornow, Metz, und Hofrat v. Oechelhäuser, Karlsruhe); Erhaltung des Berliner Opernhauses (Professor Wallé, Berlin); Vortrag über die Saalburg (Hofrat v. Oechelhäuser, Karlsruhe).

VERMISCHTES

BERLIN. Die Allgemeine deutsche Kunstgenossenschaft gibt nunmehr den Austritt der Berliner und Münchener Sezession und des Karlsruher Künstlerbundes öffentlich bekannt. Ein neues Glied der Genossenschaft hat sich in Gestalt der Vereinigung Düsseldorfer Künstler 1904 angeschlossen. — Das der Kunstgenossenschaft von dem Ende Januar zu Wien verstorbenen Maler JOSEPH HOFFMANN gemachte Vermächtnis, bestehend aus der im Reußtal unweit Flüelen an der Gotthardbahn gelegenen Villa Zwing-Uri, wurde vom Dresdener Delegiertentag angenommen.

MÜNCHEN. Der Bayerische Landtag bewilligte in diesem Jahre anstandslos neben den etatsmäßigen 60000 M. für Förderung und Pflege der Kunst den Betrag von 100000 M. für Anschaffungen, deren Ausfall infolge Verweigerung durch das Zentrum im vorigen Jahre durch die Stiftung des Grafen Moy gedeckt wurde. Referent Dr. Schädler war mit den Abgeordneten Casselmann und von Vollmar darin einverstanden, daß die Ankaufskommission

NIKOLAUS FRIEDRICH SANDALENBINDER
I. Künstlerbund-Ausstellung in der Münchener Sezession

den privaten Kaufgelegenheiten neben der auf den Ausstellungen mehr Beachtung schenken soll, und gab dann abermals der gewohnten Zentrums-Entrüstung über die Darstellung des Nackten, diesmal mit besonderer Beziehung auf die Glaspalast-Ausstellung, Ausdruck.

MÜNCHEN. Aus der Kgl. Gemäldegalerie in Schleißheim wird ein am 12. Juni dort ausgeführter Bilderdiebstahl gemeldet. Das Gemälde, eine Belustigung auf dem Eise darstellend, ist auf Kupfer gemalt und hat eine Größe von 11 X 15 cm Querformat. Links am Ufer des Sees sieht man einen Kahn, rechts stehen auf dem Ufer, das sich in die Ferne verliert, mehrere Leute.

HAAG. Eine originelle Form wandernder Ausstellungen, die im vorigen Jahre zum ersten Male von W. O. J. Nieuwenkamp angewandt wurde, mehr zum persönlichen Vergnügen und Studium, soll nun von dem Maler Philipp Zilcken und dem Ingenieur Bloys Treslong geschäftsmäßig ausgenutzt werden. Es handelt sich um ein Ausstellungsschiff, das die Küstenstädte sowohl wie die an fahrbaren Binnengewässern liegenden Städte bereist und holländische Gemälde, Plastiken und kunstgewerbliche Gegenstände in die Welt tragen soll. Man verwendet zu dieser schwimmenden Ausstellung eine Rheinaak von 25 m Länge und 5 m Breite und legt zwei Säle von zusammen 200 qm Bodenfläche darin an.

PARIS. Die Société des amis de Luxembourg faßte einen *Beschluß* im Sinne der auch von uns schon früher propagierten Idee, darauf hinzuwirken, daß den Künstlern und deren Hinterbliebenen mindestens eine einprozentige Tantieme von dem Erlös ihrer Werke bei öffentlichen Versteigerungen gesetzlich gesichert wird, damit ihnen nicht ganz der Verdienst an wertvollen Werken entgeht, die unter dem Druck augenblicklicher Not vielleicht einmal weit unter dem Wert von ihnen an Händler oder Private abgegeben wurden.

HANNOVER. Der *Bund deutscher Architekten,* im Jahre 1903 gegründet, mit dem Ziele, dem unkünstlerischen und den Architektenstand schädigenden Unternehmer- und Bauschulen-Wesen entgegenzuarbeiten und die Standesinteressen in jeder Weise wahrzunehmen, erläßt einen Aufruf zum Beitritt. Der Schriftführer des Bundes, Herr Architekt Karl Börgemann, Hannover, Marienstraße 11, nimmt Anfragen und Anmeldungen entgegen.

KARLSRUHE. Dem soeben erschienenen neunzehnten Jahresbericht der hiesigen Malerinnenschule, die von den Herren Professoren Otto Kemmer und Max Roman geleitet wird, entnehmen wir, daß die Anstalt im verflossenen Schuljahr von zweiundsiebzig, darunter zweiunddreißig neueingetretenen Schülerinnen besucht war und daß an Stelle des ausgeschiedenen Herrn Professor Ritter nunmehr Herr Professor F. FEHR, eine schon in München hervorragend bewährte Lehrkraft, dessen Klasse übernommen hat. Mit dem 3. Oktober beginnt das zwanzigste Schuljahr, wofür Anmeldungen bis zum 15. September einzureichen sind.

MÜNCHEN. Zwei junge Berliner Bildhauer, WALTER KRAFFT und HANS LEHMANN, berichten in Nr. 40 der ›Werkstatt der Kunst‹ ihre allerdings etwas seltsamen Erfahrungen in Sachen eines für Neustadt in O.-S. geplanten Brunnendenkmals für Kaiser Wilhelm I. Sie haben, zufällig durch Freunde in dieser Stadt von jenem Plane unterrichtet, ganz auf eigenes Risiko einen Entwurf eingesandt, der dann durch Stadtratsbeschluß ohne Ausschreibung einer Konkurrenz zur Ausführung bestimmt wurde, wofür die beiden Künstler, wie sie sagen, durchaus unantastbare, schriftliche und mündliche Zeugnisse haben. Nachdem jener Stadtratsbeschluß ergangen, ist nun Professor Böse in Breslau um ein Gutachten angegangen worden, hat dies zu ungunsten des Entwurfs von Krafft und Lehmann abgegeben — und dann selbst einen solchen eingereicht, der zum Schluß, nachdem nachträglich doch noch eine Konkurrenz zwischen Böse und Krafft und Lehmann ausgeschrieben worden war, mit einigen Aenderungen auch angenommen worden ist. Die ganze Art und Weise, wie Professor Böse nach den Angaben von Krafft und Lehmann vorgegangen ist, ist derart, daß man auf seine öffentliche Rechtfertigung gespannt sein darf.

AUGUST GAUL — RÖMISCHE ZIEGEN
I. Künstlerbund-Ausstellung in der Münchener Sezession

Redaktionsschluß: 7. Juli 1904 — Ausgabe: 21. Juli 1904
Für die Redaktion verantwortlich: F. SCHWARTZ
Verlagsanstalt F. BRUCKMANN A.-G. — Druck von ALPHONS BRUCKMANN. — Sämtlich in München

FERD·DORSCH · DRESDEN 1904

Ferd. Dorsch pinx.

Mezzotinto Bruckmann

KUNST

Über sonniger Au

FERDINAND DORSCH
ÜBER SONNIGER AU

GEORG MÜLLER-BRESLAU | DER RIESE

Elbier-Gruppe auf der Dresdener Kunstausstellung

DIE ELBIER AUF DER GROSSEN KUNSTAUSSTELLUNG IN DRESDEN

Von PAUL SCHUMANN

Der Grundsatz der Gruppenbildung unter den Künstlern hat sich in unserer Zeit immer mehr ausgebildet. Die älteste unter diesen Gruppen im 19. Jahrhundert und wohl ihrem inneren Zusammenhang nach die ernsteste waren die Nazarener, die zu Anfang des Jahrhunderts im Kloster San Isidoro zu Rom hausten und von dort aus mit heiliger Begeisterung für ihre freilich von geringem Können getragene künstlerische Ueberzeugung eintraten. Seitdem haben wir viele solcher Künstlergruppen sich bilden sehen — kleinere und größere: die Schule von Fontainebleau, deren äußerer Zusammenhang locker war, die aber einen gewaltigen Einfluß auf die Kunst unserer Tage ausgeübt hat, die Pariser und die Münchener Sezession, die sich bald zu großen Künstlermächten auswuchsen, die Worpsweder, die Dachauer, die Goppeler (Dresdner Sezession) u. a. m. Für das moderne Kunstleben ist diese Gruppenbildung in mehr als einer Beziehung von Vorteil. Dem einzelnen Künstler bietet die Vereinigung Halt und Stütze in künstlerischer und geschäftlicher Beziehung, dem Publikum und dem Kritiker wird das Eindringen in das moderne Künstlerheer erleichtert, die Fülle der Erscheinungen gelichtet und gesichtet.

Die jüngste unter den deutschen Künstlergruppen dürften die Dresdener *Elbier* sein. Den Kern der Gruppe bilden eine Anzahl ehemaliger Schüler von Gotthardt Kuehl, die sich in fröhlichem Schaffensmut und Vertrauen auf Können und Zukunft zusammenschlossen und im Jahre 1902 ihre erste Wanderausstellung veranstalteten. Ihr Wahrzeichen von dem bekannten Dresdener Glas- und Plakatmaler JOSEF GOLLER ist bezeichnend für den hoffnungsvollen Jugendmut der Gruppe: ein Schiff, das keck auf bewegten Wogen mit dem Strom dahinfährt, während ein frischer Wind das Segel bläht, der Wimpel lustig flattert und die Sonne ihre Strahlen weit über den Himmel ausbreitet. Bisher hat das Schifflein sich tüchtig erwiesen und gut Kurs gehalten, und mehr als ein erfahrener älterer

Genosse ist zu den Elbiern in das lustig dahinsegelnde Schifflein gestiegen, um mitzutun bei der erfolgreichen Fahrt.

Die Elbier sind keine Himmelstürmer, man sieht bei ihnen keine kecken Experimente und kühne, naturalistische Exzentrizitäten, wie sie in den 1880er Jahren zu Beginn der sezessionistischen Bewegung das Publikum erschreckten. Die moderne Bewegung ist ja im ganzen in ruhigere stilistische Bahnen gekommen, und die Jugend — sicherlich wenigstens die elbische — tritt mit mehr Weltklugheit auf den Plan, um sich ihren Platz an der Sonne zu erobern. Vielleicht ist darin der Einfluß ihres Meisters Gotthardt Kuehl zu erkennen, der seinen Schülern neben einem tüchtigen Können auch eine Portion erfahrener Klugheit mit auf den Weg gegeben hat. Im übrigen erweisen ihn die Ausstellungen der Elbier als einen ausgezeichneten Lehrer, denn man hat da nicht den Eindruck des mechanisch Abgelernten, man sieht nicht die Kuehlschen Motive mit minderem Können variiert, sondern wenn auch nicht selten eine gewisse Gleichartigkeit in der Erfassung der Motive, so doch im ganzen eine erfreuliche Selbständigkeit.

AUGUST WILCKENS GOTTESDIENST
Elbier-Gruppe auf der Dresdener Kunstausstellung

Das Gemeinsame in den Werken der Elbier mag man finden in der malerischen Erfassung von Natur und Menschen im Freien wie in den Innenräumen, in der soliden Durchführung ansprechender netter Motive und in einem Zug zum Heimatlichen, der als gesunder Grundzug hoffentlich immer fester sich gestaltet und die billigeren Elemente der Elbierkunst verdrängt.

Die reifste künstlerische Persönlichkeit unter den Elbiern ist Georg Müller-Breslau, der als älterer Genosse (geb. 1856 zu Breslau) den jüngeren beigetreten ist, ein vielseitiger ernster Künstler, der ebensowohl der Stimmungslandschaft wie der Romantik in der Landschafterei gehuldigt, geschichtliche Kompositionen geschaffen, stilgerechte Vorbilder zu eigenartig empfundenen Glasbildern entworfen und treffliche Lithographien (für die Vierteljahrshefte des Vereins bildender Künstler Dresden) gezeichnet hat. In allem, was er schafft, äußert sich seine selbständige Persönlichkeit, immer schafft er mit reifer Sicherheit. Bis zu welcher Größe der Auffassung sich Georg Müller-Breslau aufzuschwingen vermag, bezeugt sein „Christus in der Einsamkeit“ (s. Abb. S. 511). Als das eigenartige Gemälde 1887 in der Jubiläums-Ausstellung zu Berlin zu sehen war, fand es den ganz besonderen Beifall Arnold Böcklins. Nunmehr ist es erfreulicherweise für das Schlesische Museum in Breslau erworben worden.

Christus in fast lebensgroßer Gestalt, barhaupt und barfuß, schaut mit ausgebreiteten Händen und erhobenem Antlitz gen Himmel, als erflehe er seines himmlischen Vaters Gnade und Segen für die Erde, auf der er wandelt. Mächtige weiße Wolken, die sich am blauen Himmel zusammengeballt haben, spiegeln sich im glatten Wasser der Meeresbucht, auf deren steinigem Ufer Christus steht. Rechts erstreckt sich das dunkle Grün des Strandes, aus dem ein einsamer Felsen über den Horizont emporragt. Kraftvolle Gegensätze zwischen den Farben des Himmels,

Elbier-Gruppe auf der Dresdener Kunstausstellung

GEORG MÜLLER-BRESLAU
CHRISTUS IN DER EINSAMKEIT

des Meeres und des Erdbodens steigern die Stimmung des groß und ernst aufgefaßten Bildes, in dessen Mitte pathetisch wie ein begeisterter Prophet, Christus steht.

Im Gegensatz zu diesem Oelgemälde zeigt das Pastell „Der Riese“ (s. Abb. S. 509) den Künstler von der Seite des Humors, „Das Hünengrab“ (s. Abb. S. 520) seine romantische Neigung. Mit fast derbem Humor ist die Befreiung einer weinenden Jungfrau aus der Hand eines ungefügen borstigen Riesen geschildert, gegen den im Walde ein derber

AUGUST WILCKENS ANNA KATHREIN
Elbier-Gruppe auf der Dresdener Kunstausstellung

Bursche mit langer Lanze vorreitet. Fast wirkt das Bild wie eine komische Parodie auf das bekannte Märchen, wie ja auch Böcklin eine ähnliche geschaffen hat. Auf dem dritten Bilde endlich sehen wir zwei germanische Krieger in voller farbiger Rüstung zu dem Hünengrab emporsteigen, das im Schnee zwischen kahlen Bäumen mächtig aufragt; ein paar kahle Pferdeschädel, die an die Bäume genagelt sind, deuten auf den Rang des germanischen Helden, der hier seine letzte Ruhestätte gefunden hat. Beide Bilder zeigen die Sicherheit des Künstlers, Natureindrücke zu stilisieren und phantastisch zu gestalten.

Anton Pepino ist in Dresden namentlich als ausgezeichneter Bildnismaler und als tüchtiger Lehrer bekannt. Manches Bildnis von feiner Farbenstimmung und tiefer Erfassung des Charakteristischen ist schon aus seinem Atelier hervorgegangen. In der gegenwärtigen Ausstellung sehen wir von ihm zwei kleine Landschaften von hoher Tonschönheit und ein Bildnis „Mutter und Kind“ (s. Abb. S. 513), das in herber Vereinfachung, wenn auch nicht ohne interessante Zusammenstimmung der roten, violetten und braunen Farben gemalt ist.

Der Senior der Stammgruppe der Elbier, Ferdinand Dorsch, der aus dem Süden stammt, hat für sein Bild „Die Schumannsche Träumerei“ (s. Abb. S. 519) wohlverdientermaßen die kleine goldene Plakette der Ausstellung erhalten, die erste derartige Auszeichnung, die einer der Elbier errungen hat. Das Bild ist von echter, stimmungsvoller Romantik durchdrungen, wie der Künstler auch sonst in seinen Schöpfungen auf gefällig gemütvolle Wirkungen auszugehen pflegt. Wiederholt hat er dabei mit Glück die Romantik süddeutscher Kleinstädte mit der uns mehr und mehr anheimelnden Poesie der Biedermeierzeit zu verbinden gewußt. Außer der im Freien musizierenden Abendgesellschaft bringen wir von Dorsch noch ein zweites Bild „Ueber sonniger Au“, in dem in kräftiger Buntheit ein Menschenpaar aus der genannten Zeit mit dem Blick auf ein sonniges Tal in Beziehung gesetzt ist (s. Titelbild).

Aehnlichen Neigungen wie Dorsch geht auch Fritz Beckert nach, der uns gern stille, trauliche Winkel der Kleinstadt mit gemütlicher Staffage geschickt und dekorativgefällig vorführt. Diesmal hat er ein sächsisches Bauernhaus im Mondenschein und einen Winterabend (s. Abb. S. 517) ausgestellt. Die stilisierende Vereinfachung, die namentlich das zweite Bild mit seinen verschneiten, am Fluß eng an- und übereinandergepreßten Häusern aufweist, zeigt mehr Kraft, als seinen gefälligen Schöpfungen sonst innewohnt.

Kräftige Stützen der Elbier-Gruppe sind sodann Artur Bendrat und August Wilkens, die beide aus Norddeutschland stammen. Bendrat legte schon bei der ersten Wanderausstellung durch seinen „Blick über die Dächer von Danzig“ ein bedeutendes Können an den Tag. Wie sein Lehrer Gotthardt Kuehl malt er gern Städtebilder, und dabei legt er eine ebenso kräftige Anschauungsfähigkeit wie gutes darstellerisches Vermögen an den Tag. Ohne jede Neigung zur Schablone weiß er das jeweilig Charakteri-

stische herauszuarbeiten und den Natureindruck mit sicherem Können persönlich auszugestalten. Diesmal hat er als Hauptstück eine Weichsellandschaft ausgestellt, die ungemein frisch und heiter wirkt, wie die Weichsel da, im Vordergrunde durch dunklere Kiefernhügel begleitet, um eine grüne Landzunge mit rotbedächerten Häusern einen anmutigen Bogen beschreibt. Der heiter-glänzenden Wirkung des großzügig aufgefaßten, reizvollen Motivs wird man sich nicht leicht entziehen. Außer dieser Landschaft hat Bendrat noch den berühmten Krahn von Danzig nicht unwirksam in dunkler Beleuchtung gemalt.

August Wilckens hat von vornherein Land und Leute seiner holsteinischen Heimat für seine malerischen Darstellungen als Motive gewählt. Bei der vorjährigen Ausstellung sahen wir von ihm eine Barselvisit (Wochenstubenbesuch), die bereits schöne Ansätze zu kräftig schlichter Erfassung echter Natur darbot. Auf diesem Wege ist Wilckens mit Erfolg weiter gegangen. Sein neues Bild „Gottesdienst in einer schleswigschen Dorfkirche“ zeigt intimes Studium, eine so kraftvolle natürliche Auffassung, daß man dieser gesunden ehrlichen Kunst mit voller Sympathie gegenübertritt. Da ist nicht das geringste von Verschönerung oder Effektsucherei, nur die volle helle Freude des Künstlers an den in ihrer Andacht einfach und wahr empfindenden Fischerfrauen, das solide Können und die aus dem Stoff selbst ohne raffinierte Effekte sich ergebende, sicher gesehene malerische Wirkung. Das Bild ist mit Recht von der Verbindung für historische Kunst angekauft worden. Aehnliche Vorzüge bietet auch Wilckens' zweites Bild *„Steuermannstochter“*, ein im freien Licht gemaltes kräftiges Naturkind, das mit ruhigem Blick sachkundig beobachtend über das Meer hinschaut; der Name des Bildes ist nicht wie so oft bloße Stimmungsmacherei. Von dem soliden Naturstudium des Künstlers zeugt endlich das in der Farbe — blau und grün — ungemein feine Bildchen Anna Kathrein; schlichte Treuherzigkeit paart sich in dem Bild der alten Magd mit dem feierlichen Gefühl, einem Maler zu stehen.

Wir nennen weiter Walter Friederici, der mit Vorliebe Rokokomotive aus Dresdens Umgebung, aus dem Großen Garten, dem Zwinger, dem Park zu Groß-Sedlitz, Schloß Moritzburg behandelt. Die Abbildung auf Seite 515 zeigt eine Rokokodame in einem weiten Park. Josef Goller hat hervorragende Begabung vor allem für das Dekorative. In seinen Glasfenstern, seinen Plakaten, farbigen Festkarten usw. verrät er eine allezeit bereite Phantasie, stilistisches Feingefühl, treffliche Zeichnung und sichere Farbengebung. Schließlich sind von den Malern noch Johannes Ufer und Walter Besig zu nennen. Ufer hat sich durch geschickte Behandlung der Wasserfarbentechnik hervorgetan. Auch sein diesmaliges Bild (s. Abb. S. 516) ist in Aquarell gemalt und gibt in geschickter

ANTON JOSEPH PEPINO MUTTER UND KIND
Elbier-Gruppe auf der Dresdener Kunstausstellung

Weise den stark malerischen Eindruck einer Bibliothek mit Durchblick in einen hellen Korridor wieder. Auch der Bibliothekar in rotem Frack und gepudertem Zopf ist im wesentlichen als Element der Farbenwirkung und Stimmungsfaktor gedacht. Walter Besig, der schon mehr der älteren Generation unter den Elbiern angehört, ist Landschafter; sein Bild Doppeleichen (s. Abb. S. 518) mit der Staffage spielender Kinder gibt ein gutes Beispiel seiner dem Stilisieren zuneigenden Kunst.

AUGUST WILCKENS STEUERMANNSTOCHTER
Elbier-Gruppe auf der Dresdener Kunstausstellung

Endlich gehören zu den Elbiern noch der geschickte Radierer Georg Erler, der in der diesjährigen Ausstellung nicht vertreten ist, und der Bildhauer Walter Sintenis, dessen Neger (s. Abb. S. 522) den prächtigen rassigen Typus des kriegerischen Naturmenschen wiedergibt.

Wünschen wir der schaffensfrohen Gruppe der jugendlichen Elbier weitere gute Erfolge und rüstiges Streben auf dem mit Glück betretenen Pfade. Nur solches wird sie auch künstlerisch weiterbringen, nicht aber ein Ausruhen auf billigen Publikumserfolgen.

VOM WERT DES NEO-IMPRESSIONISMUS

Eine Sache wird dadurch noch nicht gut, daß vorwiegend Gründe gegen sie vorgebracht werden, welche unhaltbar sind und sich darum leicht widerlegen lassen. In diesem Falle befindet sich im allgemeinen der Neu-Impressionismus. Man hat ihm in der Hauptsache vorgeworfen, daß ungewohnte Mittel angewendet würden. Nun wohl, wenn diese Mittel nur tauglich sind, so werden wir uns an sie gewöhnen und wir werden das im Bilde, was als Farbenwahl und Pinselstrich auffällt, mit einem Wort die Konvention des Ausdrucks, nicht störender empfinden als die anders gearteten Konventionen hergebrachter Techniken, bei denen lange Uebung uns vergessen ließ, daß hier etwas Naturfremdes im Bilde ist.

Es fragt sich also: sind die Mittel tauglich?

Die Neo-Impressionisten wollen ihre Farben durch „optische Mischung" entstehen lassen, d. h. sie in lose nebeneinander gesetzten Flecken rein auf die Leinwand bringen und sie erst durch das Auge zu der beabsichtigten Mischfarbe zusammenfassen lassen. Es soll damit jene Leuchtkraft erreicht werden, welche tatsächlich zum Teil verloren geht, wenn das Farbmaterial auf der Palette gemischt und in gleichmäßigem Auftrag auf die Fläche gestrichen wird. Diese Künstler berufen sich auf den Vorgang älterer Maler und einer ihrer beachtenswertesten Wortführer, der Graf Harry Keßler, führt besonders den Rubens an, der sogar die „feinste und ebenste Fläche", die es gibt, nämlich Frauenfleisch mit einzeln nebeneinander gesetztem Blau, Ocker und Karmoisin gemalt habe.

Nun ja, das soll dasselbe Prinzip sein. Aber Rubens hütete sich wohl, alle Teile seines Bildes gleichmäßig zu behandeln. Auch Rembrandt und Goya taten das nicht. Sie wollten alle, daß die Farbe leuchte, aber sie wußten, daß es auch Dinge in der Welt gibt, die ohne Glanz sind. Den Signac und Genossen soll nicht abgestritten werden, daß sie in einzelnen Fällen leuchtende Helle noch stärker herausgebracht haben, als die alten Meister mit ihren Mitteln erreichten. Aber nun können sie die Farbe nicht genug strahlen lassen, und sie füllen ihre ganzen Rahmen von einem bis zum andern Ende damit an.

Aber mit der Natur verglichen ist dieses Vorgehen eine Einseitigkeit. Ich sehe, während ich dies schreibe, zuweilen durch mein Fenster auf eine alte Mauer, auf deren eines Ende gerade die Sonne scheint. Wie ist das

Elbier-Gruppe auf der Dresdener Kunstausstellung

WALTER FRIEDERICI
ROKOKO

Graugelb des verwitterten Verputzes warm und hell. Dazwischen lugen die bald rosigen, bald zum Zinnober hinneigenden Nuancen freiliegender Ziegel hervor. Eine lange Skala von Tönen, die alle mit Glut und Kraft ins Auge dringen. Daneben erscheint selbst das Himmelsblau matt. Es neigt in diesen Tagen zu dunstiger Verschleierung. Es ist nämlich nicht wahr, daß Luft unter allen Umständen leuchtet. Und ich weiß auch, daß eine Stunde später, wenn die Sonne diese Wand unter einem andern Winkel trifft, nicht mehr viel von ihrer jetzigen Glorie übrig sein wird. Wo aber der kühle Schatten an der Mauer in die Höhe steigt und sich über das noch winterlich tote Geäst vorjähriger Weinreben fortstiehlt, da hat schon jetzt, während es nebenan glüht, alle Farbe die stumpfe Ruhe, welche nach den Aufregungen der Lichtreize dem Auge so gut tut. Auch das ist Helle, aber eine beruhigte, gleichsam schlafende Helle, im Vergleiche zu dem wachen Lodern der Farben im Sonnenlicht. Und ich sehe mit demselben Hinblicken noch mehr, nämlich die tiefen, warmen Dunkelheiten, welche an den Zimmerwänden zu den Seiten des Fensters die beiden Arten von Licht einrahmen, die von draußen zu mir hereindringen: das aus dem Sonnenschein und das, welches aus dem Schatten kommt. Die Dunkelheit des geschlossenen Raumes, so warm und lebendig sie ist, hat natürlich erst recht nichts von dem Strahlen, das die lichtbeschienenen Farben auszeichnet. Aber die zurückhaltenden Farben machen mein Auge durstig nach dem Stückchen Glanz, der zwischen ihnen eingeschlossen ist. Es empfindet mit Wonne den Jubel des Sonnenscheins, welcher es gleichgültig ließe, wenn die ganze Welt überall voll Sonne wäre.

Und da habe ich es, was mir an Signacs Bildern fehlt. Sie übersättigen mit Leuchtkraft, für deren verschiedene Stärkegrade sie nur eine sehr beschränkte Wandlungsfähigkeit haben. Außerdem sind sie, indem sie das Dunkle und die stumpfe Farbe verschweigen, nicht nur minder naturwahr als die von Rubens — wenn man schon die beiden Namen immer wieder nebeneinander nennen soll, obgleich es doch eigentlich zu viel Ehre für unseren Zeitgenossen ist — sondern sie sind auch nicht gleich eindrucksvoll. Nun beschränkt sich das Auslassen des Stumpfen und der Dunkelheit bei dieser Malerschule keineswegs auf die Landschaft. Auch wo der Innenraum und Figürliches darin dargestellt wird, läßt das Streben nach Leuchtkraft von ihrem Gegensatz nichts übrig, soweit die Schar der wirklich Getreuen in Frage kommt. Es ist als sollte man immer in Glashäusern wohnen. Man könnte dann eine Feindschaft gegen das Licht empfinden. So geht es bei dem Betrachten solcher Bilder. Auch Rysselberghe, welcher doch sonst allerlei Zugeständnisse macht und z. B. Konturstriche in seinen Bildern zuläßt, kennt nur Farbe von einerlei Qualität. Alles ist bei ihm hell und jede Farbe hat Glanz. Und doch liegt in der Natur der optischen Mischungsart keineswegs die Unmöglichkeit, neutrale Töne hervorzubringen. Segantini hat ihnen mit seiner strichelnden Manier wohl beizukommen gewußt. Und auch Paul Baum, der sich die Ideen der Schule bedingungsweise zunutze

JOHANNES UFER — DER BIBLIOTHEKAR
Elbier-Gruppe auf der Dresdener Kunstausstellung

gemacht hat, und der sehr blasse Aquarell- und Farbenstifttönchen nebeneinander setzt, führt den Beweis, daß sich auch das Stumpfe mit solchen Mitteln ausdrücken lasse. Daß bei den eigentlichen Fanatikern der Lehre solche vermittelnden Wirkungen ausbleiben, hängt mit ihrer Ueberzeugung zusammen, daß nur aus optisch reinen Farben — so weit sich diese überhaupt mit den Mitteln der Palette darstellen lassen — die Bildflächen zusammengetüpfelt werden sollen. Wer stets nur mit dem Regenbogen wetteifert, wird auch, wenn er seinen ganz bleichen Schein zum Vorbild nimmt, dem Schatten nicht gerecht werden können.

Auch Edelsteine sind aber nur darum kostbar, weil sie selten sind. Pflasterte man die Straßen mit ihnen, so würde niemand nach ihrem Feuer umblicken. Darum wirkt eine Leinwand nach neuimpressionistischen Grundsätzen bemalt wie eine emaillierte Tafel, an der die ganze Oberfläche spiegelt. Eine solche pflegt aber nur dadurch wirksam zu werden, daß sie in einen krausen Rahmen mit vielen stumpfen Dunkelheiten eingeschlossen wird. Sonst tut man besser, daß man den Schmelz als kleine Flächen wie Kleinode über den Körper eines anders dekorierten Gerätes verteilt. Das ist schon alte Goldschmiedserfahrung. Das Glänzende will, um zu wirken, eine glanzlose Umgebung. Als solche gibt es aber für eine Malerei, welche den Grundsatz einer Wirkung durch Gegensätze außer acht ließ, nur die Wand, an die man sie hängt. Was also sonst der Maler mit kluger Ueberlegung seinen Farben innerhalb der Bildfläche verschaffte, das erwartet diese Technik von dem Zufall ihrer Unterbringung.

Also diese Malerei hat für gewisse Tatsachen der Wirklichkeit keine Ausdrucksmittel. Aber nicht nur was das Glanzlose anbetrifft, auch auf ihrem eigensten Gebiet, dem der leuchtenden Farbe, ist sie mit ihren Mitteln der Natur nicht gewachsen. Wenn sie einzelne starke Akzente besser auszudrücken vermochte, als es auf andere Weise bisher möglich war, so ist doch ihr Vermögen, einer Verschiedenartigkeit der Stimmung nachzukommen, nur beschränkt. Die stets wiederholten Regenbogenfarben können nur ziemlich feststehende Mischungen ergeben, besonders weil ein bestimmtes Schema der Tupfenfolgen schon darum festgehalten werden muß, damit das Auge die Mischungsarbeit überhaupt vornimmt. Daher die Aehnlichkeit nicht nur der Bilder ein und desselben Malers, sondern auch derjenigen der verschiedenen Glieder der Gruppe untereinander. Croß ist nicht viel anderes als eine schwächere Wiederholung des Signac. Dieser tut klug, sich in der Hauptsache an den Wirkungen von Luft und Wasser zu versuchen, denen durch diese Technik am besten beizukommen ist, da sie keine festen Formen verlangen und viel Glanz ausstrahlen dürfen. Wenn Croß für seinen Teil dichten Buschpartien einen großen Raum gewährt, so hat er schon einen an sich widerstrebenderen Gegenstand gewählt. Er behandelt ihn in der Hauptsache mit ähnlichen Farbenfolgen wie Signac die seinigen, und auch bei Luce spielen dieselben stark rosigen Rot eine große Rolle. Nun ist das Kolorit einer Zeit immer mehr oder minder auf ähnliche Töne gestimmt. Auch darin gehorcht der sich frei wähnende Wille einer seltsam geheimnisvollen Gesetzmäßigkeit. Aber andere Maler, die sich einer weniger einengenden Technik bedienten, sind doch der unerreichbaren Fülle der Naturmöglichkeiten nicht so zahl-

FRITZ BECKERT — WINTERABEND
Elbier-Gruppe auf der Dresdener Kunstausstellung

reiche Einzelbeobachtungen schuldig geblieben als innerhalb dieser selbstgewählten Sklaverei notwendig war. Die zugegebene Farbensteigerung kann ich für meine Person übrigens in der Hauptsache nur bei dem Maler konstatieren, dessen Namen ich am häufigsten als Repräsentanten der Schule genannt habe, nämlich Signac. Aber diesem einseitigen Erfolg steht eine Verarmung nach der Seite der Farbenmannigfaltigkeit gegenüber, die bedenklich werden könnte, wenn die Experimente in größerem Umfang mit voller Ausschließlichkeit fortgesetzt werden.

Wie viel oder wenig Wert man nun auf Naturtreue im Bilde legen mag, immerhin verlohnt es der Mühe, festzustellen, daß auch durch die andere Besonderheit, die Art wie die Farbentupfen hingesetzt werden, die Ausdrucksfähigkeit des Pinsels Schaden leidet. Man hat mit Recht darauf hingewiesen, daß jede Technik, welche den Pinselstrich im Bilde erkennen läßt, dem wahren Natureindruck widerspräche. Darum wäre die Erkennbarkeit des Farbenauftrages durch den Neo-Impressionismus mit keinem größeren Recht als Einwand gegen ihn zu erheben wie gegen die Manier vieler anderer Maler. Nicht so steht es um die Eintönigkeit der unveränderlichen Pinselführung.

Wann stünde auch nur ein einziger Pinselstrich bei Franz Hals, Rubens oder Velasquez auf der Leinwand, der nicht etwas Wissenswertes über die Art und Richtung der Fläche aussagte, welche er bezeichnen soll. Will man einen Namen aus dem Kreis der Modernen hören, so könnte ich in diesem Zusammenhang auch an den Anders Zorn erinnern. Das alles sind freilich auch konventionelle Mittel. So wie die Grenzen des einzelnen Pinselzuges sie erscheinen lassen, steht eine Form nicht vereinzelt in der Wirklichkeit. Aber diese Konvention ist in ihrer Wandlungsfähigkeit der Veränderlichkeit der Erscheinungen angepaßt. Die Spur des Malinstruments folgt den Bewegungen der Körperoberflächen. Sie rundet sich mit dem Gewölbten, fließt sanft dahin mit dem Weichen oder bricht brutal und unvermittelt

WALTER BESIG — DOPPELEICHEN

Elbier-Gruppe auf der Dresdener Kunstausstellung

66.

FERDINAND DORSCH — *Elbier-Gruppe auf der Dresdener Kunstausstellung* — DIE SCHUMANNSCHE TRÄUMEREI

ab, wo eine harte Kante an die Schroffheit des Lebens erinnert. Es gibt da vielleicht hundert Ausdrucksmittel für tausend Möglichkeiten. Immerhin wird auch die veränderliche Pinselführung nicht alles sagen können. Aber sie wird der Wirklichkeit nicht so viel schuldig bleiben wie der starre Schematismus, der unaufhörlich ein kleines Farbenpünktchen neben das Gleichgeformte setzt. Jede Technik, die für alle Verschiedenheiten nur ein Ausdrucksmittel kennt, wird bei neunundneunzig Prozent dessen, was sie darstellt, einen kleinen Widerspruch des Auges zu überwinden haben, ehe sie Glauben findet. Ich meine einen Widerspruch mehr zu den vielen, die sie nicht vermeiden kann, wenn sie ihre Konvention als ein Lebensbild ausgibt. Jeder gleichförmigen Technik, die nach Möglichkeit unauffällig ist, werden ihre notgedrungenen Widersprüche nicht zu streng nachgerechnet. Die ausgeglichene Glätte der mittelalterlichen Malerei verstößt freilich gegen unser Bewußtsein vom Vorkommen vieles Harten und Rauhen. Aber es ist eine Manier, an die man kaum denkt. Sie schließt sich so lückenlos zusammen, daß das Auge gleichsam keinen Halt findet, sie zu fassen. Aber die einzelnen Elemente des neuimpressionistischen Farbenauftrages sind von Grenzen umgeben, die der ungedeckt stehen bleibende Malgrund um jedes Fleckchen zeichnet: Immer der gleiche Wechsel zwischen kleinen, verschieden gefärbten Rechtecken, die das Auge nicht umhin kann, als Einzelheiten zu empfinden. Also eine Manier, die ausdrücklich gezeigt wird und die darum ihre Abweichung vom Wirklichen mehr zum Bewußtsein bringen muß als notwendig wäre. Jede, auch eine willkürliche Strichführung, wenn sie nur ihre Richtung häufiger wechselte und dadurch etwas weniger absichtlich schiene, würde dem Auge nicht solche Schwierigkeiten bereiten.

Hier sind es Franzosen, die eine dem Logischen widersprechende Pinselbewegung grundsätzlich einführen wollen. Das ist erstaunlich bei der sonst so entwickelten Empfindung für die Gesetze des Strichs, die in der französischen Malerei so verbreitet ist. Sonst sind es im Gegenteil die Deutschen, welche häufig auf solche Subtilitäten der Technik nicht genug geachtet haben. Wir ließen uns geduldig sogar Roheiten des Farbenauftrages gefallen. Und selbst bei streng und geduldig arbeitenden deutschen Malern fanden sich Angewohnheiten, welche den von ihnen angestrebten Wirkungen direkt entgegen arbeiteten. In gewissen früheren Bildern Leibls ist der Pinsel zwar der Form nach geführt, aber jeder Strich so absichtlich abgegrenzt für sich stehen gelassen, daß man kein glattes Schmiegen der Oberfläche aus einer Richtung in die andere, sondern einen wie mit Facetten-

GEORG MÜLLER-BRESLAU — HÜNENGRAB

Elbier-Gruppe auf der Dresdener Kunstausstellung

schliff versehenen Körper vor sich zu haben meint. Und Trübner hat in jungen Jahren zuweilen seine Pinselstriche aller Modellierung entgegen förmlich eigensinnig in stark auffallenden schrägen Lagen über die Figur geführt, mit schwerer Hand nachdrücklich unterstreichend. Nicht mit so luftig huschenden Pinselhauchen wie Zorn etwa die Körper in einer Raumtiefe hinzaubert. Aber sowohl Leibl wie Trübner haben in der angedeuteten Weise ihrer eigenen Technik zum Trotz bewundernswerte Werke gemacht. Auch deckten sie nicht ganze Flächen in der gleichen Weise zu und diese Sonderbarkeiten wurden ihnen nicht zur Manier. Weil aber die Deutschen der Mehrheit nach kein stark ausgebildetes Gefühl für die Sprache der Strichführung haben, so ist ein Vorbild wie das dieser Schule nicht vorsichtig genug aufzunehmen.

Im übrigen kann auch eine nicht genau mit den Bedingungen der Natur stimmende Malweise, auch wenn sie als Abweichung fühlbar wird, durch die geistreiche Art für sich einnehmen, wodurch sie die Bewegungen des Lebens in die Kunstsprache übersetzt. Aber diese eintönige Tüpfelei ist nicht einmal als Geschicklichkeit zu bewundern. Unter demselben Gesichtspunkt kann man auch gegen die Technik des Segantini Einwendungen machen. Auch sie ist in der Hauptsache für alles Verschiedenartige gleich. Immerhin ist dieses Fadengeschlinge nicht auf den ersten Blick so durchsichtig und wird darum weniger ermüdend.

Und endlich bringe ich meinen letzten Einwand vor: diese Art des Farbenauftrages ist der Formdarstellung im höchsten Grade hinderlich. Es ist nicht unbezeichnend, daß alle ihre konsequenten Anhänger sich an die Landschaftsmalerei halten. Für sie ist das Streben nach der Leuchtkraft hellsten Lichtes als wegweisendes Prinzip am begreiflichsten. Welcher Maler hätte nicht schon verzweifelnd vor der Farbenfeier eines Frühlingstages gestanden, wenn die Sonne zum erstenmal wieder ihre junge Kraft erprobt. In solcher Stimmung der Ratlosigkeit kann er wohl von einem Mittel bestochen werden, das ihm ermöglicht, die stärksten Dinge auszudrücken. In solchen Momenten kann man leicht zum Leugner alles dessen werden, was nicht Glanz ist. Darüber mag wohl vergessen werden, daß diese Mittel unabhängig vom Willen des Arbeitenden alles das im Bilde unterdrücken oder ganz ausscheiden, dessen Reiz durch einen feinen, präzisen Umriß ausgedrückt wird. Wer indessen auf solche Dinge nicht verzichten mag, der wird sich zu Inkonse-

JOSEF GOLLER CHRISTUS UND DIE KINDER (ENTWURF FÜR EINE WANDMALEREI)

Elbier-Gruppe auf der Dresdener Kunstausstellung

quenzen verstehen müssen, indem er in Einzelheiten den Zeichner herauskehrt. Ganz besonders aber wird, wie Rysselberghes Beispiel beweist, der Figurenmaler zur Hilfe des Konturs seine Zuflucht nehmen. Die erklärten Anhänger des Prinzips mögen dann über Abtrünnigkeit zetern.

Solche Erfahrungen beweisen, daß auf die Dauer von einer Ausnahmegattung in der Malerei auf der Grundlage neuimpressionistischer Prinzipien nicht wird die Rede sein können. Manche möchten ihnen eine Art Sondergebiet anweisen, wie die Gouachemalerei oder der Farbenholzschnitt repräsentieren. Aber dies Prinzip wird sich nicht ungemischt erhalten können. Schon haben sich manche Maler für diesen oder jenen Zweck einzelne Erfahrungen dieses Experimentierens zunutze gemacht, ohne sich dem Dogma von der optischen Mischung ganz und gar zu ergeben. Unter andern hat Emil Rudolf Weiß seine starken Farbenwirkungen in einzelnen Bildteilen durch Strichelungen gesteigert, die aus den Beobachtungen dieser Schule abgeleitet sind. Aber er ist ein zu treu überzeugter Anhänger von dem Wert einer möglichst genauen Auffassung ganz individueller Farben, als daß er sich auf ein Prinzip festlegen ließe, das den Kolorismus verflachen müßte. Er hat ebensowenig die Technik in einförmiger Weise über ganze Bildflächen ausgebreitet, im Gegenteil spielt der geschlossen hingestrichene Ton neben den getüpfelten Farben in jeder Leinwand eine wichtige Rolle.

Man hat die schmückenden Eigenschaften dieser Malweise stark betont und sicher wird die dekorative Kunst manchen Gewinn aus den erworbenen Erkenntnissen davontragen. So wird diese Bewegung als anregende Kraft nach mancher Richtung Früchte tragen. Aber so wenig ihr Hauptprinzip etwas so unerhört neues ist als diejenigen glauben, welche die Geschichte der Malerei nicht kennen, so wenig wird eine ganz besondere Entwicklung der Malerei aus dieser Schule hervorgehen. Ihre Bewunderer haben mit einer zuweilen überlauten Anpreisung der Würdigung ihres wahren Wertes keinen guten Dienst geleistet.

ANNA L. PLEHN

WALTER SINTENIS TOGO-NEGER
Elbier-Gruppe auf der Dresdener Kunstausstellung

GEDANKEN ÜBER KUNST

Es ist leicht, ein Werk zu kritisieren; aber es ist schwer, es zu würdigen. — *Vauvenargues*

*

Künstler wird nur der, welcher sich vor seinem eigenen Urteil fürchtet. — *L. Anzengruber*

*

Mit Reflexion ist zwar sehr vieles, nur keine Kunst, vor allem keine Musik zustande zu bringen. — *R. Wagner*

*

Der Endzweck aller Kunst scheint mir zu sein, einsame Menschen zu lehren, daß sie nicht einsam sind. — *Carl Bulcke*

*

Die wahre Größe läßt keine Exzentricität zu. Rubens wird von seinem Genie mitgerissen und gibt sich Uebertreibungen hin, die im Sinne seiner Idee und immer in der Natur begründet sind. — *Eugène Delacroix*

WÖRTH UND DIE ZÜGELSCHULE (MIT 12 ABBILDUNGEN)

Von Dr. R. Gönner

Sind wir unweit Karlsruhe auf schwankender Schiffbrücke über den Rhein gefahren, bringt uns der Zug, dem ein fauchendes, rasselndes Miniaturlokomotivchen aus der guten alten Zeit vorgespannt ist — man wagt nicht, der Brücke die Last einer großen Maschine zuzumuten — nach kurzer Fahrt an unser Ziel, *Wörth*, den Ort, der durch die Wirksamkeit und Lehrtätigkeit Professor Heinrich Zügel's schon längst in Malerkreisen einen vortrefflichen Klang erhalten hat.

Um einem weitverbreiteten Irrtum vorzubeugen, sei gleich hier bemerkt, daß es sich nicht um das „Schlachtenwörth" an der Sauer, sondern um Wörth am Rhein in der Pfalz handelt.

Die Nähe des Stromes hat das landschaftliche Bild überraschend schnell geändert. Vor kurzer Zeit noch harte, klare Luft, hier der für Wörth und seine Umgebung mit ihren Sümpfen und Altwassern so typische Dunst, der sich malerisch auf die Gegenstände legt, der die Formen zusammenzieht und die Gruppen größer, massiger erscheinen läßt. Luft und Licht, das Alpha und Omega der Kunst, die in Zügel einen so glänzenden Vertreter gefunden hat, hier streut sie die Natur verschwenderisch aus. Ein sonniger Tag, ein Sonnenuntergang bringt eine märchenhafte Farbenpracht hervor. Staunend steht der Beschauer vor dem Brillantfeuerwerk von Lichtern und Brechungen, staunend und verzweifelt ob der Unzulänglichkeit seiner Palette. Wenn am frühen Morgen oder abends der leichte Nebel aus den weitverbreiteten Wassern aufsteigt, die Tiefen auflöst und die harten Lichter dämpft, so steht diese Landschaft der holländischen an intimem Stimmungsreiz in keiner Weise nach.

Am Bahnhof liegen große Kisten, Keilrahmen, Staffeleien, Koffer, Fahrräder, sie sind also schon da, die regelmäßig wie die Schwalben in jedem Sommer wiederkehren zu erneuter Arbeit, zu neuen Erfolgen und zu neuen — Enttäuschungen, die begeisterten Schüler eines verehrten Lehrers.

Das Dorf liegt etwa zehn Minuten vom Bahnhof entfernt. Nach elsässischer Art sind die weißgetünchten Fachwerkhäuser mit dem steilen Dach und dem charakteristischen abgeschrägten Giebel meist im Quadrat erbaut, so daß der Hofraum von Wohnhaus, Stallung und Scheune eingeschlossen ist. Durch ein mächtiges Tor von der offenen Straße getrennt, bildet er den auch äußerlich dokumentierten Besitz des Bauern. Eigentümlich sind die an gebogenen Eisenstangen oder quer über die Hofeinfahrt gelegten Balken emporgezogenen Weinlauben, die dem Gebäude etwas Heiteres, Wohnliches geben und daran erinnern, daß wir uns nicht weit von der weingesegneten Hardt befinden. Die glücklicherweise noch ohne Bebauungsplan, ohne Richtschnur und Lineal gebaute Dorfstraße bietet mit ihren vorspringenden oder quer gestellten Häusern und Höfen, Dächern und Giebeln einen äußerst reizvollen Anblick, der leider durch einige „moderne", mit abscheulichen Glanzziegeln gedeckte Bauten stellenweise empfindlich gestört wird.

Die Bevölkerung ist trotz ihrer Intelligenz größtenteils arm und leider hat auch hier die

Nähe der großen Stadt mit ihren Fabriken ihren verderblichen Einfluß auf diese und die wirtschaftlichen Verhältnisse ausgeübt: die jungen, kräftigen Männer arbeiten in diesen Großbetrieben, während das Bestellen der Felder und die Ausübung der Landwirtschaft den älteren Leuten und Frauen überlassen bleibt. Mit welchem Erfolg, läßt sich leicht denken.

Ein Gang durch die Hauptstraße macht uns mit den schmucklosen Bauten der katholischen und protestantischen Kirche bekannt, von wo wir rechts abbiegen zum „Altrhein", einem träge dahinschleichenden, fischreichen Arm des etwa 3 km weiter östlich fließenden Stromes. Durch großartige Dammanlagen sind die bewohnten und angebauten Stätten vor dem Hochwasser geschützt, das im Sommer zur Zeit der Schneeschmelze in den Alpen oft mit ungeahnter Schnelligkeit hereinbricht. Eine Brücke führt uns auf die „Insel" mit ihren weiten Kies- und Sandflächen. Dicht verwachsene Weiher und Grundwassertümpel, Gruppen alter, knorriger Weiden und hochgewachsener Pappeln, dazwischen ausgedehntes Weideland, saftig grüne Wiesen und Schilf, weiter drüben dunkler Föhrenwald, rote Aecker und gelbe Fruchtfelder: ein Dorado für Landschafter und Tiermaler.

Nicht selten, wenn über das Klima geklagt wird, das naturgemäß während des heißen Sommers in der Niederung mit seiner brütenden Hitze und der bleiernen, erschlaffenden Luft durch all die Ausdünstungen aus Sümpfen und faulenden Wassern nicht gerade das gesündeste ist, nicht selten wird gefragt: Warum gerade nach Wörth?

Hier ist einer der Gründe. Wo gibt es für den Tiermaler einen an landschaftlichem Hintergrund so ausgiebigen Platz wie die „Insel" in Wörth? Wo kann er das Modell so ohne Rücksicht auf den *Flurschaden* stellen, so ganz wie es ihm für seine Zwecke geeignet erscheint? Hier steht ihm ein Raum von nahezu einem Quadratkilometer zur freien, schrankenlosen Benützung offen, ein Raum, auf dem alle denkbaren Kombinationen von Erde, Wiese, Luft, Wasser, Kies, Bäumen etc. möglich sind. Und jeder Eingeweihte wird wissen, daß eine Schule, eine Zahl von zwanzig und mehr malenden Menschen einen erklecklichen Raum beansprucht.

Eine für den Tiermaler sehr willkommene Sitte ist die, daß das Vieh dort zur Feldarbeit benützt und eingespannt wird. Es steht infolgedessen ruhiger im Freien, als wenn es das ganze Jahr hindurch im Stall oder auf der Weide gehalten wird, ein Umstand, der besonders für den Anfänger äußerst schätzbar ist. Die Legende weiß sogar von einzelnen idealen Modellen zu erzählen, welche morgens ohne weiteres an den Malplatz trotten, sich dort in der gewünschten Richtung aufstellen, um darin zu verharren, bis die Dorfuhr die Stunde der Fütterung verkündet. Ein befriedigtes Brummen, eine kurze Wendung und die „Malkuh" tritt ebenso selbständig den Heimweg an. Freilich, dieses Idyll wird mitunter empfindlich gestört durch die geradezu groteske Menge von Ungeziefer aller Art, mit welcher die Wörther Umgegend gesegnet ist. Wenn daher einer der Leser ein Interesse daran haben sollte, sechsbeinige hüpfende und geflügelte Raubtiere in ungeheueren Massen versammelt zu sehen, so kann ihm ein kurzer Aufenthalt in Wörth nicht dringend genug empfohlen werden. In Wolken kommen diese lieben Tierchen angeflogen und sorgen im Verein mit ihrem Bundesgenossen, der allabendlich aus den

Sümpfen aufsteigenden Malarialuft, dafür, daß man sich in dieser köstlichen Gegend nicht allzu wohl fühlt. Auch hier, wie allüberall, bewährt sich der oft zitierte Satz von des Lebens ungetrübter Freude.

Da die Einwohnerschaft Wörths sich im Laufe der langen Jahre an die Beherbergung der Schule gewöhnt hat, so fallen von selbst die oft störenden Differenzen mit der biederen Landbevölkerung fort, welche durch die gänzlich anderen Sitten und Gebräuche des Großstädters häufig genug hervorgerufen werden. Jeder, der längere Zeit auf dem Lande gearbeitet hat, weiß davon ein Lied zu singen. Ein großer Vorzug liegt auch darin, daß man von dem lästigen Gaffen der wißbegierigen Landjugend gänzlich verschont bleibt. Der alle Jahre fast vier Monate währende Aufenthalt der Schule bringt den Einwohnern durch Vermieten von Zimmern und Vieh aller Art eine beträchtliche Aufbesserung ihres Budgets, an welcher sich auch die Jugend als Modellhalter, Pinselwascher, Stiefelputzer etc. mit Eifer beteiligt. Die stärkste Einnahmequelle bildet natürlich das Vermieten der Modelle, ein Umstand, den sich schlaue Viehhändler schon des öfteren mit Erfolg zunutze gemacht haben. Ein sonst vielleicht fehlerhaftes Tier wird dem verdienstlüsternen Bäuerlein als außerordentlich malerisch aufgeschwatzt, selbst wenn es mit talergroßen, braunen Flecken übersät ist. Natürlich lacht ihn dann der Maler aus und das arme Bäuerlein hat das Nachsehen. Um bei Angebot und Nachfrage eine Preissteigerung tunlichst zu verhindern, ist ein von beiden Teilen vereinbarter Tarif für all diese Dienstleistungen im Gasthaus zum „Hirschen", dem Sitz des „Generalkommandos", offiziell angeschlagen.

Hier vereinigt sich jeden Morgen die Schule, um mit Sack und Pack, mit Modellen und Buben zur Arbeit auszuziehen, von hier aus beginnt das Tagewerk, ein heißes, wortloses Ringen nach Wahrheit und Vervollkommnung. In der Nähe der für die Schule ausgewählten Plätze auf der Insel arbeitet Professor Zügel selbst, der Meister, auch er rastlos vorwärts strebend, für seine Jünger ein leuchtendes Beispiel zielbewußter Energie. Wer das Glück hat, sein Schüler zu sein, steht bewundernd vor diesem enormen Können und vor seiner staunenswerten Lehrfähigkeit. Einige Worte, einige Pinselstriche in die begonnene Arbeit eröffnen dem Schüler ungeahnte Wege. Seine einfache, klare Lehrmethode, das System, welches er durch jahrelanges Suchen und Ringen gefunden und in welchem er in einigen erleuchtenden Grundsätzen die Wirkung des Lichtes auf die Gegenstände im Freien unumstößlich festgelegt hat, bringt bei dem tastenden, irrenden Schüler das beruhigende Gefühl hervor, daß er mit starker Hand geleitet wird, eine Lehre, die nicht schwankt, die nicht morgen das verwirft, was heute als unumstößlicher Satz aufgestellt ist. Hier wird der Lernende von Irrwegen bewahrt, soweit es eben möglich ist und soweit das Suchen und damit das Irren der Natur der Sache nach nicht dem einzelnen bis zur Ausreifung

seiner künstlerischen Individualität überlassen bleiben muß. Eine ebenso erhabene als schwierige Aufgabe für den Lehrer, die zarte Pflanze der Eigenart nicht durch seine überlegene Erfahrung und sein erdrückendes Können zu ersticken, sondern sie zu pflegen und emporzuziehen zu dem Ziel, das ihr durch die innewohnende Kraft gesteckt ist. Oft läßt Zügel seine Leute nach dem eigenen Kopf arbeiten, er weiß ja, er sieht es ja auf den ersten Blick, daß der Weg ein falscher ist, er weiß, daß der Schüler gleich dem verlorenen Sohn eines Tages zu ihm und seiner Lehre zurückkehrt, um desto ergebener und bedingungsloser sein Anhänger zu sein. Väterlich wird der Irrende aufgenommen. Einige anerkennende Worte richten den Heimkehrenden auf, der, müde und abgequält, an seinen Fähigkeiten verzweifelt. Ein scharfer Tadel öffnet aber auch dem Leichtfertigen die Augen, der da etwa noch nicht zu der bitteren Erkenntnis gekommen sein sollte, daß der Weg zur Vollendung ein dornenvoller ist, der nur in harter, unerbittlicher Arbeit zurückgelegt werden kann. Zügel stellt an seine Schüler die höchsten Anforderungen, aber er stellt sie auch an sich selbst.

In der kleinen Wörther Künstlerrepublik bildet naturgemäß der Meister auch den Mittelpunkt des gesellschaftlichen Lebens. Ein gemeinsames Band umschlingt Meister und Jünger, das der absolutesten Hingabe an die große, schwere Aufgabe, die sie sich gestellt haben. In den wenigen Stunden, die nicht mit Arbeit ausgefüllt sind, insbesondere abends oder an Sonntagen, versammelt sich die Schar der Schüler, soweit es die beschränkten Raumverhältnisse im Gasthaus zum „Hirschen" gestatten, um den Lehrer, sei es zu einer gemütlichen Plauderstunde oder zu einem größeren Ausflug in die reizvolle weitere Umgebung Wörths. In regem Gedankenaustausch werden Kunstfragen allgemeiner Bedeutung besprochen, mancher Irrtum und mancher im Drang der Tagesarbeit unaufgeklärte Zweifel findet dort in vertraulicherem Gespräch seine Lösung. Mitunter wird ein wenig politisiert, mitunter ein wenig von Jagd und Sport sonstiger Art gesprochen. Zu den interessantesten Stunden gehören die, welche mit Erzählungen Zügels aus seinem bewegten Leben ausgefüllt sind. Von der Zeit, wo er als einfacher Bauernsohn seines Vaters Schafe hütete, bis heute, wo er auf der Höhe seines Ruhmes steht, eine ununterbrochene, harte, energische Arbeit und Selbstzucht, in den Anfängen eine Kette von Entbehrungen, der aber auch in späterer Zeit eine Kette von Erfolgen entsprach.

Das Wertvollste aber und das Kostbarste: Dort sind den Schülern die begonnenen und vollendeten Arbeiten des Meisters zugänglich. Es wird ihnen vergönnt, einen Blick in die Werkstatt zu tun, sie haben die Gelegenheit, zu sehen, wie eine Arbeit des Meisters am ersten, zweiten, dritten Arbeitstag aussieht, aussehen soll, sie sehen, wie diese Arbeit manchmal auch bei ihm unter schweren Kämpfen der Vollendung entgegenreift. Ein Lehrmittel von siegreicher Kraft, ein Anschauungsunterricht, der mehr Erfolge bringt, als jahrelange Vorträge. Hier sieht man leider auch, wie viele Perlen den Anhängern der Kunst Zügels verloren gehen durch die vielleicht zu weit getriebene Härte des Meisters gegen sich selbst. Wie manches entzückend frische, unmittelbare Kunstwerk fällt unter der unerbittlichen Tätigkeit des Kratzmessers

und so manches Mal sind wir in Trauer von dannen geschritten, wenn wir sahen, daß ein Werk, welches tags zuvor unser jubelndes Entzücken hervorgerufen, aufgehört hatte, zu existieren. Wie so manches Mal sind wir aber auch, erfüllt von den Eindrücken, die wir in diesem stillen Raume eingesogen, wieder an die Arbeit geeilt, fieberhaft, bis zur Ermattung. Die Lehrtätigkeit Zügels beschränkt sich also nicht auf die offiziellen Korrekturen, mit welchen sich die Mehrzahl der übrigen Lehrer begnügt, sondern gerade in dem Zusammenleben, dem beständigen Zusammenarbeiten mit ihm, der mit derselben jugendlichen Tatkraft wie der jüngste seiner Schüler immer vorwärts strebt, in der Möglichkeit des Vergleichs der verschiedenen Leistungen mit den maßgebenden Arbeiten des Meisters ist der Schlüssel zu den großen Erfolgen zu suchen, welche diese Lehrtätigkeit aufzuweisen hat. Hier haben sich in langjähriger gemeinsamer Arbeit Meister wie Professor Emanuel Hegenbarth, Schramm-Zittau und andere gebildet, von hier aus werden starke, noch in der Entwicklung begriffene Talente in kurzer Zeit den Ruhm Zügels als Künstler und Lehrer verbreiten und vergrößern helfen.

Im allgemeinen, es weht in künstlerischer Beziehung eine gute, gesunde Luft in Wörth. Man gewinnt den Eindruck frisch pulsierenden Lebens, einer farbenfreudigen, fröhlichen und *ehrlichen* Kunst. Hier wird nicht geflunkert und geblendet mit geistvollen Farbenflecken und nervösen technischen Mätzchen, hier wird mit ruhiger, kerniger Kraft gelebt und gearbeitet, hier wird vor allem gearbeitet nach dem ewigen, unumstößlichen Satz, der über jeder Schule mit ehernen Lettern eingegraben stehen sollte: Im Anfang war die Form. Und wenn jemand einmal sagte, der Weg der modernen Kunst geht hindurch zwischen Zügel und Uhde, so kann man Wörth das Sanatorium der modernen Kunst nennen und das kleine Dorf jenseits des Rheins mit seinen beiden spitzen Kirchtürmen, seinem schlechten Klima und den vielen Schnaken wird einst als Stätte der Wirksamkeit eines großen Künstlers und Lehrers in der Kunstgeschichte verzeichnet werden müssen.

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

WEIMAR. ADOLF DONNDORF hat seiner Vaterstadt Weimar mit der Bedingung, daß für geeignete Aufstellung gesorgt werde, seine umfangreiche Modellsammlung zur Verfügung gestellt. Die Stadt beabsichtigt nun, im Garten des städtischen Museums ein neues massives Gebäude zu errichten, in dem die Modelle der hervorragendsten Schöpfungen des Künstlers untergebracht werden sollen. Zu diesem Neubau wurden 30000 M. bereits bewilligt. Vielleicht soll dies Gebäude später durch eine Ausstellungshalle des Thüringer Kunstvereins erweitert werden. Von den Hauptwerken des Künstlers, der von Preller an Rietschel empfohlen, nachher dessen Lieblingsschüler gewesen ist, führen wir das Eisenacher Luther-Denkmal, das Jenenser Burschenschafts-Denkmal, das Goethe-Denkmal in Karlsbad und das Cornelius-Denkmal in Düsseldorf an.

MÜNCHEN. In der K. Kupferstich- und Handzeichnungen-Sammlung findet seit Donnerstag dem 21. Juli eine Ausstellung von englischen Schabkunstblättern des achtzehnten Jahrhunderts statt. Besonders bemerkenswert ist darunter eine große Anzahl Porträtstiche von VALENTIN GREEN, zum Teil in Erstdrucken vor der Schrift, ebenso mehrere hervorragende Blätter von JOHN RAPHAEL SMITH.

BERLIN. Die Nationalgalerie gelangte in den Besitz eines seit der Pariser Weltausstellung 1889 verschollenen Bildes von LEIBL, eine Dachauerin mit ihrem Töchterchen darstellend, das vor 1875 entstanden sein muß. Der Vorbesitzer hatte das Gemälde durch Uebermalung der hellen Stellen mit trübem Firnis arg verunstaltet, glücklicherweise aber ist die Reinigung sehr gut ausgefallen.

DÜSSELDORF. Bei *Eduard Schulte* hat wieder ein größerer Wechsel der Bilder stattgefunden. Unter dem Neuausgestellten fällt neben einer kleineren Anzahl sehr interessanter Zeichnungen des Altmeisters AD. MENZEL besonders die Sammlung des leider zu früh verstorbenen Böcklin-Schülers H. SANDREUTER, eines Schweizers, auf, der, im Geiste Böcklins schaffend, großes Können mit ungewöhnlicher

JOHANNES HIRT

Kraft der Farbengebung vereinigt. Zugleich ist eine große Kollektion Oelbilder, Pastelle, Zeichnungen und Radierungen von L. LEGRAND hervorzuheben, der als einer der geistreichsten französischen Zeichner und Radierer geschätzt wird.

MAGDEBURG. Das städtische Museum hat vor kurzem zwei interessante Werke aus der Frühzeit WILHELM LEIBL's erworben. Das eine stellt den jugendlichen Freund Leibls, den Maler Nikolaus Gysis — in rotem Gewand, mit einer grauen Decke malerisch drapiert — dar, das andere gibt den faltenreichen Kopf eines alten Weibes in grauem Kopftuch wieder. Beide Köpfe stammen aus dem Jahre 1865, aus demselben Jahre, in dem der aus der Leibl-Mappe der Photographischen Gesellschaft wohlbekannte »Blinde« entstanden ist, also um einige Monate früher als das im Kölner Museum befindliche Bildnis seines Vaters und als das zur Zeit in der historischen Abteilung der Dresdener Ausstellung befindliche Herrenporträt. T. V.

WIEN. Für die staatlichen Kunstsammlungen in Wien wurden folgende Werke erworben: »Zwei alte Frauen«, ein Bildnis von RUDOLF BECHER; »Glockenblumen« von IRMA VON DUICZYNSKA; »Holzfuhrwerk« von OSWALD ROUX; »Ein Marschtag« von LUDWIG KOCH; »Dorf auf der Düne« von ALFRED ZOFF und »Aus der Umgebung von Wien« von AUGUST SCHÄFFER.

DRESDEN. Im hiesigen kgl. Kupferstichkabinett werden eine größere Anzahl Radierungen von FRANZ STUCK ausgestellt, der sich neuerdings wieder vielfach mit diesem Verfahren beschäftigt.

KARLSRUHE. *Für die Großherzogliche Kunsthalle in Karlsruhe wurden auf der Jubiläums-Ausstellung der hiesigen Kunstakademie folgende Kunstwerke erworben:* WILH. TRÜBNER: »Titanenkampf«, FERD. KELLER: »Pietà«, HERM. DAUR: »Schloß Inzlingen«, FANNY VON GEIGER-WEISHAUPT: »Vorfrühling«, ERNST SCHURTH: »Silenenköpfe«, WILH. SÜS: »Herbst des Lebens«, HERM. VOLZ: »Michelangelo« (Marmorkolossalbüste), CHRISTIAN ELSÄSSER: »Der verlorene Sohn« (Sandsteinfigur), M. WÜRTEMBERGER: »Flora« (farbiges Majolikarelief), sowie das prächtige Bildnis des ersten Karlsruher Akademiedirektors Joh. Wilh. Schirmer von HANS CANON, 1856 gemalt, ein vollendetes Meisterwerk der Porträtkunst, wie es heutzutage kaum ein zweiter fertig bringen würde.

PERSONAL- UND ATELIER-NACHRICHTEN

DRESDEN. HANS THOMA hat im Auftrage von Freunden und Verehrern Professor Karl Wörmanns, des Direktors der Kgl. Gemäldegalerie, der am 4. Juli seinen sechzigsten Geburtstag beging, ein Landschaftsbild aus dem Schwarzwald gemalt, das dem Gefeierten überreicht wurde.

NÜRNBERG. Das Preisgericht über Plakatentwürfe für die nächstjährige Landesausstellung hier, hat den Entwurf AUGUST WEISGERBER's preisgekrönt. Eine öffentliche Ausstellung der Entwürfe soll nicht stattfinden, vielmehr sofort mit der Vervielfältigung und Veröffentlichung des preisgekrönten Entwurfes begonnen werden.

KARLSRUHE. Dem Landschaftsmaler Professor HANS VON VOLCKMANN in Karlsruhe wurde vom Großherzog von Baden, anläßlich der Ablehnung einer Berufung desselben an die Leipziger Kunstakademie, das Ritterkreuz erster Klasse des Ordens vom Zähringer Löwen verliehen.

CHARLOTTENBURG. Aus der Karl Haase-Stiftung ist für das Jahr 1904/5 dem Studierenden der akademischen Hochschule für die bildenden

ECKEN DES GIEBELFELDES AM RATHAUS IN KARLSRUHE

Künste, Bildhauer HUBERT MENNICKEN aus Baeren, ein Stipendium von 1000 M. verliehen worden.

GESTORBEN. Professor KARL BREITBACH, einundsiebzig Jahre alt in Kassel, Landschafter, Porträtist und Genremaler. Seine bekanntesten Gemälde sind: »Kirmeslust und Kirmesleid«, »Badende Kinder«, »Mittagssegen«, »Dorfparade« und »Bauernfest in Hessen«. Seinen Wohnsitz hatte Breitbach in Berlin.

DENKMÄLER

LEIPZIG. Das Komitee für das Richard Wagner-Denkmal, das hier vor dem alten Theater, unweit des leider niedergerissenen Geburtshauses Wagners, seinen Platz erhalten soll, und für das bis jetzt 40000 M. gesammelt sind, hat sich mit MAX KLINGER in Verbindung gesetzt und dieser hat einen Entwurf für das Denkmal gemacht. Wagner ist in einem langen wallenden Mantel dargestellt, den er mit dem rechten ausgestreckten Arm leicht emporhebt, während er mit der Linken das Gewand über die Brust zieht, so daß es in glatter breiter Fläche senkrecht herabfällt. Man hofft, die etwas ins Stocken geratenen Sammlungen wesentlich dadurch in neuen Fluß zu bringen, daß man jetzt über die Ausführung im klaren ist.

KARLSRUHE. Ein *Bismarckdenkmal* in Bronze, nach dem Modell von Professor FRIEDRICH MOEST, einem begabten Schüler von Karl Steinhäusser und Schöpfer des Freiburger Siegesdenkmals und des Kaiserin Augusta-Monuments in Koblenz, wurde kürzlich auf dem Platze vor der Festhalle enthüllt. Dasselbe gehört entschieden zu den besseren Denkmälern dieser Gattnng.

MÜNCHEN. Von den städtischen Kollegien wurde am 22. Juli der Vertrag mit Professor ADOLF VON HILDEBRAND, sowie dessen vorgelegte Pläne für das Prinzregenten-Denkmal vor dem Nationalmuseum genehmigt. Es handelt sich um ein Reiterstandbild von 7 m Höhe, hinter dem sich ein Brunnentempel erheben soll, ein von acht Säulen getragener Kuppelbau, der im Innern ein Bassin enthält, aus dessen Mitte sich auf einem Marmorsockel der St. Hubertushirsch erheben wird, während eine Statue des hl. Hubertus selbst die Kupferdachung der Kuppel krönen wird. Die Anlage soll am 1. August 1907 vollendet sein. Die Kosten sind auf 350000 Mark veranschlagt.

VERMISCHTES

BASEL. In den letzten Tagen des Juni hat der Basler Große Rat das renovierte Rathaus bezogen. Dieses Gebäude ist nun ein in jeder Hinsicht bedeutendes künstlerisches Wahrzeichen der Stadt geworden, sowohl in seiner äußeren Erscheinung, wie namentlich auch in der dekorativen Behandlung des Innern. Zunächst architektonisch: da haben die Baumeister, Vischer und Sohn, das gegebene Gotische und Renaissancemäßige geschickt weiter entwickelt, so daß ein durchaus einheitlicher Eindruck entstanden ist. Insbesondere aber ist durch kräftige Dekoration jeder Wand, jedes Raumes, überhaupt jeder kleinsten Stelle dieses Rathauses ein eigenartig starkes Wesen und Leben zum Ausdruck gelangt. Skulptur und Malerei haben sich in vollkommener Weise in die Hand gearbeitet. Die großen Dekorationen, gewaltige Fassadenmalereien an der Marktfront und im ersten Hofe sind — zum Teil als Renovationen, zum Teil als Neuschöpfungen — von WILHELM BALMER geschaffen worden; die Bilder der Kassettendecke des Großratssaales, sowie fünf große historische Gemälde daselbst (Bundesschwur 1501, Einritt und Abzug der Eidgenossen, Baseler Handel- und Baseler Wissenschaft) hat EMIL SCHILL gemalt: es ist fein verstandene, nicht aufdringliche, sondern sich geschickt in das Ganze einschmiegende, flächig wirkende Malerei. In einem

der vielen Räume, deren Wanddekoration meist von Maler FRANZ BAUR herrührt, hat BURKHARD MANGOLD eine prächtig lebensvolle Darstellung der menschlichen Alter (»Zehn Jahr ein Kind« u. s. w.) gegeben: eine reizende Symbolisierung des Menschen durch dazwischen gestellte Tiere. Das Skulpturale rührt hauptsächlich von zwei Künstlern, E. ZIMMERMANN und K. GUTKNECHT, her, die eine Menge eigener oder gegebener Ideen glücklich ausgeführt haben, immer mit Rücksicht darauf, daß alle Skulptur im Baseler Rathause kräftig zu bemalen war. So stellt sich denn der stattliche Bau als ein Werk gotischer Zeit dar, an dem aber auch die Renaissance fortgearbeitet hat und das im zwanzigsten Jahrhundert geschickt erweitert worden ist, nicht in sklavischer Nachahmung des Alten, sondern vielfach ganz modern, aber immer so, daß ein künstlerisch harmonisches, wirklich bedeutendes Werk entstanden ist, welches für alle Zeiten der Stadt und ihrem künstlerischen Vermögen zur Ehre gereichen wird. G.

KARLSRUHE. Das von JOHANNES HIRT modellierte, kürzlich an seinen Bestimmungsort gelangte Giebelfeldrelief am Karlsruher Rathaus — in voriger Nummer bereits von uns erwähnt — findet heute in seinen einzelnen Gruppen eine Wiedergabe: Der Friede (Mittelfigur), Kunst und Wissenschaft (zur Rechten), Handel und Industrie (zur Linken), Volksbildung (rechte Eckgruppe), Charitas (linke Eckgruppe). Schöne Symmetrie in der Anordnung der zahlreichen Figuren, harmonische Ruhe im ganzen, Beweglichkeit der Gruppen, lebenswarme, edle Haltung der Figuren, jede zu einer eigenartigen Persönlichkeit geprägt, klassische Schönheit der Frauengestalten, gewissenhafte Detailarbeit — das sind Anerkennungen, die dem Hirtschen Kunstwerk nicht zu versagen sind. Das Rathaus erhielt mit ihm einen weiteren bildhauerischen Schmuck zu dem bereits vorhandenen der zwei weiblichen Kolossalfiguren (Badenia und Fidelitas), die ebenfalls Hirt modellierte. Erwähnenswert ist auch die Ausführung des Giebelreliefs in Kupfer-Hohlgalvano durch die Galvanoplastische Kunstanstalt in Geislingen. Das Hirtsche Relief dürfte die größte plastische Arbeit sein, die jemals in dieser Technik ausgeführt wurde. Das Relief ist 17 m breit, 4 m hoch und nimmt eine Fläche von 34 □ m ein. Die Metallstärke des Niederschlags beträgt ca. 5 mm. — Hirts neuestes Werk, ein Denkmal des verstorbenen hessischen Finanzministers Küchler, der früher Oberbürgermeister von Worms war, wird im September dieses Jahres in Worms enthüllt werden. Es ist in Bronzeguß mit rotem Granitsockel ausgeführt und zeigt die ganze Figur des Dargestellten.

MÜNCHEN. *Das Atelier Lenbachs,* der bei Lebzeiten den ungehinderten Zutritt zu seinem Atelier stets jedermann gewährte, der Interesse für seine Kunst zeigte, ist nun von der Witwe in seinem Sinne der allgemeinen Besichtigung zugänglich gemacht. Die Besuchszeit des Ateliers ist Wochentags 2—4½ Uhr, Sonntags 10—12 Uhr. Eintrittskarten sind für 1 M. zur genannten Zeit im Atelierbau, Luisenstraße 33, sowie von 9—6 Uhr im Künstlerhaus zu haben. Der Reinertrag fließt dem Künstlerhause — diesem ganz besonderen Liebling Lenbachs — zu und es ist jede gelöste Karte zum Besuche des Ateliers und des Künstlerhauses gültig. Die Mitglieder des Künstlerhaus-Vereins haben gegen Vorweis ihrer Mitgliedskarte zum Atelier Lenbachs freien Zutritt.

JOHANNES HIRT

PARIS. Der sozialistische Schriftsteller Henri Turot hat im Pariser Gemeinderat einen Antrag gestellt, der die Einführung eines staatlichen Stempels bezweckt, mit dem Gemälde und Skulpturen identifiziert, und durch den dem Handel von Bildern mit gefälschten Unterschriften ein Riegel vorgeschoben werden solle. Es wäre das ein weiterer Schritt zum Schutze des künstlerischen Eigentums, der wohl der Ueberlegung wert ist.

MUNCHEN. Das Zentralkomitee der IX. Internationalen Kunstausstellung 1905 hat mit Zustimmung der Regierung beschlossen, zugleich mit dieser Ausstellung eine solche der Werke Lenbachs zu veranstalten. Diese soll das jetzt von der Sezession benutzte Kunstausstellungsgebäude am Königsplatz vom Juni bis zum Oktober ausschließlich zur Verfügung gestellt bekommen. Es handelt sich um eine umfassende Darstellung des gesamten künstlerischen Schaffens von Lenbach seit den frühesten Anfängen bis zu seinem Ende. Auch in der äußeren Gestaltung der Ausstellung soll der Geist Lenbachs charakteristisch zum Ausdruck gebracht werden, indem man sie in einen Rahmen erlesener Dekorationsstücke der Renaissance fassen will. Die Kommission, die ihre Vorarbeiten schon begonnen hat, setzt sich wie folgt zusammen: Prof. RUDOLF VON SEITZ, Vorsitzender; Prof. BENNO BECKER, Schriftführer; KARL ALBERT BAUR, Prof. WILHELM VON RÜMANN, FRANZ SCHMID-BREITENBACH. Für Mitteilungen über Werke des Meisters, besonders solche aus seiner ersten Zeit, wird die Kommission dankbar sein. — Zu dem Plane dieser Ausstellung

ZWISCHENSTÜCKE DES GIEBELFELDES AM RATHAUS IN KARLSRUHE

macht Franz Wolter, aus dessen Feder unser Lenbach-Nekrolog stammte, in einer Tageszeitung einige kritische Bemerkungen, deren wesentlichen Inhalt wir hier kurz wiedergeben, da wir ihren Verfasser als einen von denen kennen, die Lenbach ausführlich mit seinen Anschauungen vertraut gemacht hat. Gerade ein solcher Massenangriff Lenbachscher Kunst, meint Wolter, wird dem Andenken Lenbachs wenig günstig sein. Lenbach selbst hat sich oft über große Nachlaßausstellungen ungünstig geäußert, auch sagte er einmal: ich könnte ja noch viel mehr Bilder ausstellen, aber das würde die Leute langweilen. Im Kunstverein haben die beiden Gedächtnisausstellungen mit je 80—100 Bildern den Beweis geliefert, daß weniger mehr gewesen wäre. Und nun denke man sich etwa 200—300 Werke auf einmal! 50 Werke würden vollauf genügen, um Lenbach eingehend zu charakterisieren und diese würden nicht das von Lenbach selbst als ungünstig für seine Bilder bezeichnete Gebäude am Königsplatz in Anspruch nehmen, sondern fänden in Lenbachs eigenen Räumen im Glaspalast genügend Platz, an der Stelle, wo der Meister vor etwa drei Jahren einmal gesagt hat: »Wer weiß, wie lange mir Gott das Leben schenkt, jedenfalls möchte ich, daß *hier in diesem Saale* die besten meiner Arbeiten einmal vereinigt würden.«

DRESDEN. Unter dem Namen: »Vereinigung bildender Künstler für monumentalen Grabmalsbau« ist hier eine Reihe von Künstlern zusammengetreten, Mitglieder verschiedener Richtungen, des Deutschen Künstlerbundes und anderer Vereinigungen, mit dem Zweck, Grabdenkmäler zu schaffen, bei denen Architekt, Maler und Bildhauer gemeinsam wirken und jeder im Rahmen der ganzen Idee das Vollendete seiner eigenen Kunst bietet. Aus ihr hervor gingen die bekannten Monumente: Hecker in Harzburg, mit den interessanten Reliefs von Prof. FRANZ METZNER; Kommerzienrat A..... in Wiesbaden und das große Schreibersche Mausoleum in Eberswalde (JOHS. BAADER). Zur Führung der Geschäfte wurde Direktor Alfred Kuntze, Dresden, verpflichtet. Das Sekretariat befindet sich: Dresden, Kurfürstenstraße 1.

NEUE BÜCHER

»Geschichte der Großherzoglich Badischen Kunstakademie.« Die »Dem Begründer und Schirmherr der Karlsruher Akademie der bildenden Künste«, Großherzog Friedrich von Baden, im Auftrage dieser und mit Unterstützung des badischen Kultusministeriums gewidmete Festschrift ist von dem Dozenten der Kunstgeschichte an der Akademie und technischen Hochschule, Geh. Hofrat Dr. von Oechelhäuser, verfaßt und im Verlage der Braunschen Hofbuchdruckerei in Karlsruhe erschienen. Preis 10 M.

Diese Festschrift schildert in einem stattlichen Prachtbande von vornehmster Ausstattung die Entstehung, die Wandlungen und Schicksale der Anstalt in dem verflossenen halben Jahrhundert ihres Bestehens und enthält außer zahlreichen Abbildungen im Texte, worunter wir die Bildnisse sämtlicher an der Akademie bis heute tätig gewesenen Lehrer hervorheben, fünfzehn Kunstblätter der jetzt tätigen Lehrer derselben, wie Heliogravüren und Lichtdrucke nach Gemälden und plastischen Werken von Ferd. Keller, Gust. Schönleber, Hermann Volz, Ernst Schurth, Kasp. Ritter, Vikt. Weishaupt, Ludw. Dill, Friedr. Fehr, Ludw. Schmid-Reutte und Christ. Elsäßer, sowie Originalradierungen von Hans Thoma, Wilh. Trübner, Walter Conz und H. Billing und eine Lithographie von Langhein. Der Text enthält eine genaue Chronik der Anstalt seit ihrer Gründung, sowie eine sorgfältige Statistik derselben, dann eine wissenschaftliche Abhandlung des derzeitigen Anatomie-Professors an derselben, Hofrat M. von Dreßler, über das Verhältnis der Anatomie zur bildenden Kunst, Promemorien und Gutachten über die Reorganisation der Karlsruher Kunstschule etc. von den verstorbenen Professoren Des Coudres, Feodor Dietz und Hans Gäde, bisher unveröffentlichte Briefe von Hans Canon und Anselm Feuerbach, sowie einen Vortrag von Hans Thoma über das Thema »Sind Akademien für die Entwicklung der Kunst notwendig, nützlich oder schädlich?«

Loescher, Fritz, Leitfaden der Landschaftsphotographie. Zweite Auflage. Mit 27 erläuternden Tafeln nach Aufnahmen des Verfassers. Geh. M. 3.60, geb. M. 4.50.

Vogel, Dr. E., Taschenbuch der praktischen Photographie. Ein Leitfaden für Anfänger und Fortgeschrittene. Zwölfte Auflage (37.—42. Tausend). Neu bearbeitet von P. Hanneke. Mit 104 Textfiguren, 14 Tafeln und 20 Bildervorlagen. Geb. M. 2.50.

Wohl die Hälfte aller Touristen und Sommerfrischler bemüht sich, eine Reihe von Erinnerungen auf die photographische Platte zu bannen. Wenn nur diese vielen Platten, welche unsere Amateure verbrauchen, mehr gute Ergebnisse zeitigten, denn

groß ist die Zahl der Fehlaufnahmen, welche sich dem heimgekehrten Amateur unter seiner Ausbeute darbieten. Aber die besten Apparate nutzen ihrem Eigentümer nichts, wenn er nicht zuvor sich einigermaßen über das, worauf es ankommt, unterrichtet hat. Da erscheinen soeben zwei bewährte Bücher in neu bearbeiteten Ausgaben. Es sind: Loeschers Leitfaden der Landschaftsphotographie und das berühmte Taschenbuch der Photographie von Dr. E. Vogel. Das erste ist allen zu empfehlen, die mehr als bloße Ansichtsbildchen, sondern hübsche bildmäßige Ausschnitte aus der Natur heimbringen wollen. Hier findet man einen trefflichen, klaren und verständnisvollen Berater über Beleuchtung, Vordergrund, Standpunkt, Himmel, Wolken, Bäume, Staffage. Besonders wichtig ist der Abschnitt über die Ausrüstung des Landschaftsphotographen. 27 Tafeln erläutern die Ausführungen des Verfassers in trefflicher Weise. Von dem Vogelschen Taschenbuch liegt die zwölfte Auflage vor. Es antwortet auf alles, läßt nie im Stich, und wer es bei sich führt, wird mit seiner Camera allen Verhältnissen trotzen.

Prölß, Robert, Aesthetik. Belehrungen über die Wissenschaft vom Schönen und der Kunst. Dritte Auflage. Leipzig, 1904 (J. J. Weber), geb. M. 3.50.

Es kam dem Autor vor allem darauf an, die Tatsachen und Verhältnisse in Betracht zu ziehen, auf denen alle künstlerische Tätigkeit und die von ihren Werken ausgehende Wirkung beruht. Nach einer historischen Entwicklung des Begriffs der Aesthetik wendet sich der Verfasser der Aesthetik im allgemeinen zu. Im zweiten Teil werden Baukunst, Plastik, Malerei, Poesie, Gesang, Instrumentalmusik, Tanz, Gymnastik und Schauspiele vom ästhetischen Standpunkte aus betrachtet, wobei auch die neueren Richtungen und Grundsätze gerechte Würdigung erfahren. Das Buch sei allen aufs beste empfohlen, die, sei es als Laien oder als Anfänger in der Kunstwissenschaft, eines zuverlässigen Wegweisers bedürfen.

JOHANNES HIRT — MITTELSTÜCK DES GIEBELFELDES AM RATHAUS IN KARLSRUHE

v. Wurzbach, Dr. Alfred, Niederländisches Künstlerlexikon. Auf Grund archivalischer Forschungen bis auf die neueste Zeit bearbeitet. Mit nahezu 3000 Monogrammen in etwa 14 Lieferungen zu je 4 M. Leipzig 1904 (Kunsthistorischer Verlag Rob. Hoffmann) und Wien (Halm & Goldmann).

Es liegt uns hier die erste Lieferung eines für die Kunstgeschichte gewiß sehr wertvollen Werkes vor. Der Mangel an gutem Nachschlagematerial macht sich häufig recht unangenehm bemerkbar und gerade auf dem so überaus reichen Gebiete der niederländischen Kunst. Der Verfasser dieses Lexikons bietet nunmehr die Frucht 25jähriger sorgfältiger Quellenstudien dar, die sich mit den flämischen und holländischen Malern befaßten, von denen uns Werke erhalten sind. Er gibt eine Aufzählung dieser, soweit ihre Authentizität feststeht, mit getreuer Wiedergabe ihrer Signaturen. Ferner finden wir die Namen und Werke der niederländischen Maler-Radierer, Kupferstecher, Bildhauer, Medailleure, sowie genaue Nachweise der Sammlungen und Kunstfreunde und endlich noch die Bibliographie der über jeden einzelnen Künstler vorhandenen Buch- und Zeitschriftenliteratur.

Frimmel, Dr. Theodor v., Handbuch der Gemäldekunde. Zweite Auflage. Mit 38 Abbildungen. Leipzig 1904 (J. J. Weber), geb. M. 4.—.

Frimmel ist eine zu bekannte Autorität, als daß es irgend welcher Empfehlung seiner Bücher bedürfte. Es genügt, den Inhalt dieses Bandes kurz anzugeben. Der Verfasser lenkt die Aufmerksamkeit auf die Beurteilung der materiellen Beschaffenheit und der technischen Eigenschaften, auf die Begutachtung der künstlerischen Leistung, auf das Erkennen des kunstgeschichtlichen Zusammenhangs und auf die Abschätzung des Geldwerts, endlich wird noch die Vereinigung von Gemälden in Sammlungen ins Auge gefaßt. Die beigegebenen Abbildungen sind äußerst lehrreich.

Redaktionsschluß: 21. Juli 1904 — Ausgabe: 4. August 1904
Für die Redaktion verantwortlich: F. SCHWARTZ
Verlagsanstalt F. BRUCKMANN A.-G. — Druck von ALPHONS BRUCKMANN. — Sämtlich in München

AUGUST TERNES — MADONNA

Internationale Kunstausstellung Düsseldorf 1904

DIE INTERNATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG ZU DÜSSELDORF

Von Dr. H. Board

Der Name Fritz Roeber ist mit dem Düsseldorfer Ausstellungswesen auf das engste verwachsen. Wie schon im Jahre 1902 sein überragendes Organisationstalent mit zu den treibenden Kräften der Industrie- und Gewerbeausstellung, mit der die erste große Ausstellung im neuen Kunstpalaste, dem ureigensten Werke Roebers, verbunden war, zählte, so ist die diesjährige große Veranstaltung allein der Tatkraft und zähen Ausdauer dieses weitblickenden Mannes zu verdanken. Eine Gartenbauausstellung größten Stiles gibt diesmal den Rahmen für die internationale Kunstschau ab, die erste, die im Westen der Monarchie abgehalten wird und von der allgemein anerkannt wird, daß die mit ihr kombinierten Unternehmungen, die Gartenbau- und die herrliche kunsthistorische Ausstellung sich getrost jeder ähnlichen Veranstaltung unserer und früherer Zeiten an die Seite stellen dürfen. Für die Gartenbauausstellung sind die ersten Fachleute des In- und Auslandes gewonnen worden, die Kunstausstellung liegt wieder in den Händen des „Vereins zur Veranstaltung von Kunstausstellungen“ und die kunsthistorische Abteilung, die als Ergänzung der Ausstellung von 1902 die rheinische und westfälische Malerei umfaßt, hat in Professor Dr. Paul Clemen ihren bewährten Leiter gefunden.

Für die internationale Kunstausstellung sind durch Einschaltung von Sonderausstellungen besondere Attraktionen geschaffen worden, bei deren Auswahl eine glückliche Hand gewaltet hat. In eigens hergerichteten Prunksälen paradiert Adolf von Menzel; Auguste Rodin nimmt mit sechzig Nummern die Hälfte des großen Ehrensaales ein und die Werke Zuloaga's sind in einem neu errichteten Anbau untergebracht.

Wenn die aus aller Herren Länder zusammengetragenen fremden Kollektionen auch

kein abschließendes Urteil über die Höhe des heutigen Kunstschaffens im Auslande zulassen, so ist doch eine Auslese aus dem Besten künstlerisch durchgereifter Völker ein so außergewöhnlicher Genuß, daß die starke Anziehungskraft, welche die Ausstellung auf das große Publikum Rheinlands und Westfalens ausübt, begreiflich erscheint. Natürlich hängt die Zusammenstellung einer Auswahl fremder Bilder vielfach von Zufälligkeiten und Schwierigkeiten ab, deren Bewältigung nicht immer dem guten Willen des beauftragten Vertrauensmannes anheimgegeben ist. Es kann nicht ausbleiben, daß auch weniger Wünschenswertes mitunterläuft, aber abgesehen hiervon bieten doch die Auslandssäle der Düsseldorfer Ausstellung einen höchst schätzenswerten und instruktiven Ueberblick.

Der zufälligen örtlichen Reihenfolge nachgehend, beginnt *Frankreich* die Flucht der ausländischen Abteilungen. Man wird in diesem Saale das Gefühl nicht los, als ob die Maler — ganz im Gegensatze zu den Bildhauern — die Beschickung einer deutschen Provinzialausstellung auf die leichte Schulter genommen hätten. Nichtsdestoweniger muß die Arbeit des Bildhauers HENRY KAUTSCH, der mit aufopfernder, selbstloser Hingabe die Franzosen für dieses ganz neue Unternehmen zu interessieren gewußt hat, dankbar anerkannt werden. Den Vogel schießt LUCIEN SIMON mit wundervollen Porträts ab, CHARLES COTTET, CAROLUS DURAN und GASTON LA TOUCHE sind gut vertreten. ROLL enttäuscht sehr, dagegen findet der Halbakt eines jungen Mädchens von BESNARD regen Beifall und ein geschmackvolles Porträt von ihm wurde für die Düsseldorfer Galerie erworben. Mit zum Besten zählen die Stilleben von JACQUES EMILE BLANCHE, die von einer köstlichen Delikatesse des Tones sind. EUGÈNE CARRIÈRE, AMAN-JEAN und DÉSIRÉ LUCAS sind in ihrer bekannten Art vertreten, von den jüngeren fallen PRINET und RENÉ BILLOTTE angenehm auf.

Bei den *Spaniern* muß, abweichend von der lokalen Aneinanderreihung, die Sonderausstellung ZULOAGA's vorangesetzt werden. Sein Saal ist ein Schlager allerersten Ranges und es ist sehr zu bedauern, daß es wegen Zeitmangel nicht mehr angängig war, ihm einen dreifach größeren Raum zu errichten, der den achtzehn lebensgroßen Bildern gegenüber einen besseren Standpunkt ermöglicht hätte. Als die in glänzender Farbengebung besonders in die Erscheinung tretenden Werke seien erwähnt: „Carmen, die Tänzerin“, das Bildnis der Schauspielerin Consuelo, „Spanische Tänzerinnen“, „Die Straße der Passionen“ (Abb. s. S. 535), „Ein pikantes Wort“ und das Porträt des Bürgermeisters Torquemada. Das offizielle Spanien brüstet sich in dem grünen Saale, den vor zwei Jahren die Münchener Sezession mit gutem Geschmacke hergerichtet hatte. Abgesehen von wenigen kecken, unter dem Einfluß Zuloagas entstandenen Leistungen bietet der Saal herzlich wenig Erfreuliches, zum Teil sogar Aergerniserregendes. Wieviel erfrischender dagegen ist die daran anschließende *belgische* Abteilung, in der BAERTSOEN

WILHELM SCHMURR DAS PROFIL
Internationale Kunstausstellung Düsseldorf 1904

IGNACIO ZULOAGA LA RUE DES PASSIONS

Internationale Kunstausstellung Düsseldorf 1904

und COURTENS den Ton angeben. Der verstorbene EVENEPOEL und HENRI THOMAS, MAURICE BLIECK, DIERCKX und FERNAND KHNOPFF seien aus der Reihe der durchweg guten Darbietungen besonders herausgehoben.

Eine vornehme und künstlerisch geschlossene Veranstaltung hat *England* unter der Leitung der „International society of sculptors, painters and gravers" zustande gebracht. Der durchweg geschmackvolle Ton der Bilder, deren weiches Kolorit auf dem gewählten weißen Grunde bis in alle Feinheiten zur Geltung kommt, gibt dem Saale ein gewisses aristokratisches Aussehen. Besonders die Porträts, diese vergeistigten Darstellungen des modernen Nervenmenschen, sind von bezwingendem Zauber. SARGENT und WHISTLER stehen an der Spitze, SAUTER, NICHOLSON, LAVERY, SHANNON, KERR-LAWSON und NEVEN DU MONT reihen sich ihnen würdig an. Auch die Landschaften und Marinebilder stehen auf achtunggebietender Höhe und nicht minder Erfreuliches geben die Schwarz-Weiß-Kabinette.

FERNAND KHNOPFF — DAS GEHEIMNIS
Internationale Kunstausstellung Düsseldorf 1904

Den ungetrübtesten, künstlerischen Genuß aber bietet der von Heinrich Hermanns arrangierte *holländische* Saal, in dem fast jedes Bild ein Kunstwerk voller Saft und Kraft ist. Einen geradezu überwältigenden Eindruck macht JACOB MARIS' „Dordrecht", ein Bild von unfaßbarer Duftigkeit und Plastik, die das Höchste bezeichnen, was je an Landschaftsbildern gezeigt worden ist. Holland und die belgischen Küstenländer sind wohl die malerisch interessantesten Gebiete Westeuropas, in deren reiner Luft es ganz unmöglich erscheint, eine gute Tradition zu ersticken. Und von dieser steckt viel in diesen herrlichen Bildern, ohne daß die persönliche Note dadurch herabgemindert würde. Neben Jacob Maris treten BREITNER und LOUIS VAN SOEST mit prachtvoll gemalter kalter Winterluft hervor. Von WILLEM MARIS ist nur ein frühes, für ihn weniger charakteristisches Bild vorhanden. WILLEM ZWART, RITSEMA, RINK, POGGENBEEK und BASTERT wissen ihre meist simplen Motive brillant zu vertonen. Von ANTON MAUVE ist eine herrliche, unvollendet gebliebene „Kartoffelernte" ausgestellt, und von MESDAG neben einer hellen Marine ein für ihn merkwürdiges Nachtstück in Mondscheinbeleuchtung, welches die Düsseldorfer Galerie erworben hat. Ausgezeichnete Figurenbilder geben JOSEPH ISRAELS, ALB. NEUHUYS, MARTINUS SCHMITZ und THERESE SCHWARTZE.

Rußland, *Ungarn* und *Polen* wissen recht wenig zu sagen, auch *Norwegen* würde nicht besonders gut abschneiden, wenn es nicht durch THAULOW herausgerissen würde, dagegen kommen bei den *Dänen* prachtvolle Naturlaute zum Durchbruch, die von BIRKHOLM, KROYER, ANCHER und anderen angeschlagen werden.

Die schwierigsten Rätsel, die auch hierorts wohl ungelöst bleiben werden, gibt die *Schweiz* auf, obschon es an tiefsinnigen Deutungen nicht gefehlt hat, die aber wohl mehr dem Kokettieren mit geistreichelnder Sensibilität,

LUDWIG DILL

AM WALDBACH

Internationale Kunstausstellung Düsseldorf 1904

als kritischem Ernste entsprungen sind. HODLER's verlogene Mache als das Kunstwerk der Zukunft hinzustellen, geht schlechterdings nicht an; vorläufig sind seine Bildernoch reklamelüsterne, ins Geschmacklose verzerrte Dekorationen nach dem Rezepte: „Versuch's und übertreib's einmal . . .“ Mit gesunden Augen ist für die „Empfindung“ und die „Wahrheit“ absolut kein Standpunkt zu gewinnen; wozu denn in aller Welt etwas in sie hineingeheimnissen, was sie nicht mit der jedem bedeutenden Kunstwerke innewohnenden eigenen Kraft selbständig auszustrahlen wissen? HODLER's großer dekorativer Zug muß anerkannt werden, auf das entschiedenste ist aber dagegen zu protestieren, daß die Erziehung zur Wahrheit von der Lüge ausgehen und mit der Anerkennung des Gemeinen einsetzen soll.

Italien bietet im allgemeinen und im Landschaftlichen besonders nur Flaues und Mittelmäßiges, dafür ist aus Privatbesitz mit wundervollen Perlen eingesprungen worden, die zum Herrlichsten der italienischen Kunst zu rechnen sind: SEGANTINI's „Ave Maria“ und „Kuh an der Tränke“. Außer ihm kommt DELLEANI mit einer farbigen, prächtigen „Prozession“ und FAVRETTO mit einem ebensolchen „Kindergarten“ zur Geltung. Auch MICHETTI's „Tochter Jorios“ und MORELLI's „Jairi Tochter“ sind ausgezeichnete Werke, die viel Bewunderung finden.

Oesterreich hat ein recht gelangweiltes und gealtertes Aussehen. Das beste seiner Abteilung ist das rassige Gesichtchen einer Spanierin von ALOIS HANS SCHRAM, dem sich ebenso erquicklich die kleinen Landschaftsbildchen von TINA BLAU zur Seite stellen.

Erfreulicher ist der anstoßende *amerikanische* Saal, wo EUGÈNE VAIL mit einem monumentalen Werke „Die Witwe“ dominiert und GARI MELCHERS, JULIUS STEWART und MAC EVEN mit WILLIAM DANNAT, HARRY VAN DER WEYDEN, WALTER GAY und HENRY BISBING um die Palme ringen.

Die *deutsche* Ausstellung hat räumlich ungefähr denselben Umfang wie die des Auslandes, es läßt sich jedoch von ihr nicht sagen, daß man einen bleibenden tiefen Eindruck daraus mit nach Hause nimmt. Bei den Berlinern und Münchenern hat man das

MAX CLARENBACH — AUF WALCHEREN

Internationale Kunstausstellung Düsseldorf 1904

LUDWIG VON HOFMANN | *Internationale Kunstausstellung Düsseldorf 1904* | HIRTEN

THEODOR FUNCK AM TOTENBETT
Internationale Kunstausstellung Düsseldorf 1904

Gefühl, daß sie die Düsseldorfer Heerschau nicht so ganz ernst genommen und aus diesem Grunde manche alte Veteranen eingestellt haben, deren Diensttauglichkeit den Anforderungen, die der ernste Kampf an sie stellt, nicht mehr recht genügen will. Es mag sein, daß die starke Inanspruchnahme durch die großen Ausstellungen dieses Jahres die Künstler notgedrungen dazu getrieben hat, aus den Beständen ihrer Ateliers das Material zur Befriedigung der verschiedenen Ausstellungsplätze herauszusuchen. Bei dem einen oder anderen Bilde mag der sich seit einer Reihe von Jahren darauf sammelnde Staub von der frischen Rheinluft hinweggeblasen werden, durchaus verkehrt dürfte es aber im eigenen Interesse der Künstler sein, die Beschickung der zukünftigen Düsseldorfer Ausstellungen so leicht zu nehmen, wie es in diesem Jahre der Fall gewesen ist. Man bedenke doch, daß Düsseldorf den Mittelpunkt des bevölkertsten Teiles der Monarchie bildet und daß hier finanzielle Ergebnisse gezeitigt wurden, wie sie erfreulicher kaum jemals auf anderen Kunstausstellungen vorgekommen sind. Der Düsseldorfer Künstlerschaft konnte diese — Zurückhaltung selbstverständlich nur erwünscht kommen, weil dadurch ihre bedeutenden Anstrengungen in noch stärkere Beleuchtung gesetzt wurden. Der Reichshauptstadt war es vorbehalten, auf der, im übrigen sonst durchaus ernsten und achtungerzwingenden Veranstaltung einen Jahrmarktswinkel einzurichten — und das neben den Räumen, aus denen die geweihte Luft des Gottesgnadentums frisch herüberweht. Wie man es wagen konnte, zwischen zwei Sälen, in denen die Werke Adolf von Menzels prangen, eine Trödelbude mit den handwerklichen Erzeugnissen einer untergegangenen Welt wie WERNER SCHUCH's „Schlacht bei Warschau" zu füllen und die Familienblattliteratur eines POSSART auszulegen, erscheint ebenso unbegreiflich wie für das Renommee der Stadt der Intelligenz beklagenswert. Außer einem tüchtigen Vierundzwanzigender von RICHARD FRIESE, einem Seestück von HANS BOHRDT, den Stilleben der Damen HEDWIG HAUSMANN-HOPPE und CLARA GOLDMANN und allenfalls noch der sudanesischen Figurenbilder von MAX RABES und der manierierten, aber doch vornehmen Porträts von HANNS FECHNER wüßte ich aus dem Saale der Berliner Kunstgenossenschaft nichts anzuführen, was des längeren Verweilens wert wäre. Auch der *Berliner Sezession* bringt man hier nicht das Verständnis entgegen, das sie mit ihren reformatorischen Absichten erwartet hat und wohl auch erwarten könnte. An dem Guten, das die Bilder LIEBERMANN's bieten, von denen besonders „Die Bleiche" warme Anerkennung findet, geht das Publikum achtlos vorüber, um an den Werken eines MAX SLEVOGT und LOUIS CORINTH seinen billigen Witz zu erproben. Diese Bilder haben das Geschick, mehr aufzufallen, als zu gefallen. Bei allem Respekt vor dem immensen technischen Können und der glanzvollen Koloristik kommt man hier über den Mangel an ästhetischem Gehalt, den ihre Verfasser ja mit Bewußtsein negieren, nicht hinweg. Slevogt hat ein neues Werk „Der Ritter" ausgestellt, während Louis Corinth drei Bilder, „Odysseus kämpft mit dem Bettler Iros", „Perseus und Andromeda" und das Porträt des verstorbenen Dichters Peter Hille bringt. Letzterem ist ein tiefer sittlicher Ernst nicht abzusprechen, während bei den übrigen Bildern das Interesse für die farbige Behand-

Internationale Kunstausstellung
❧ ❧ ❧ *Düsseldorf 1904* ❧ ❧ ❧

❧ ❧ ❧ HANS THOMA ❧ ❧ ❧
VENUS AUF DEM MEERE

lung vorwiegt. LEISTIKOW hat etwas Kränkelndes in seinen Landschaften, das wieder einmal bei seinem märkischen See in Abendbeleuchtung (Abb. s. S. 549) in die Erscheinung tritt. LUDWIG VON HOFMANN setzt ein paar gut gemalte Akte auf die grüne Wiese (s. Abb. S. 539), und ein sehr gutes Porträt, dessen weise Zurückhaltung man auch dem jungen KARDORFF wünschen möchte, hat REINH. LEPSIUS geschaffen. JOSEF BLOCK stellt eins der im Tone angenehmsten Bilder mit einem vorzüglich behandelten, lang ausgestreckten Leichnam Christi aus, während PHILIPP FRANCK, der sich hier 1902 mit einem allerliebsten, frischen Bilde vorstellte, jetzt merkwürdige Bahnen wandelt; auch BALUSCHEK's Pöbellyrik wird immer mehr zur Karikatur. In einem besonderen Saale tritt diesmal noch eine neue Berliner Gruppe auf, die sich um Prof. ARTHUR KAMPF schart. Ihr Leiter hat mit einer „Spanischen Tänzerin“ eine Aufgabe angefaßt, die ihm absolut nicht liegt. So humorvoll der lachende Philosoph, dieser prächtige, aufgeputzte alte Kerl, ist, so verfehlt ist die Darstellung der leichten, graziösen Beweglichkeit der Tänzerin, deren farbige Gewänder ein Unding von Körper umhüllen. HUGO VOGEL bringt ein Damenporträt in schlichter, bürgerlicher Auffassung und den recht guten Kopf eines Kirchenältesten. HANS LOOSCHEN trifft in seinem „Märchen“ den richtigen Zauberklang und ELTZE in seinen „Arbeitern“ den wahren Ausdruck des Lasttragens. FRANZ PACZKA zeigt, wie man mit geschmackloser Protzigkeit ein gut gemaltes Porträt verhunzen kann. Einen allerliebsten Vorgang, ein junges Mädchen, das, auf dem Bettrande sitzend, einen Brief liest, schildert HERMANN FENNER-BEHMER; auch CARL ZIEGLER's Dame in Reformkostüm ist eine gediegene Arbeit und GENZMER's „Am roten Tisch“ sehr gut beobachtet. HANS HERMANN glänzt mit seinen bekannten koloristischen Vorzügen, dagegen ist SCHLICHTING nur mittelmäßig vertreten. KOHTZ stellt den Magdeburger Dom etwas nüchtern dar, auch SKARBINA macht sich die Sache leicht, obschon er, worauf es ihm im wesentlichen ankommt, immer die richtige Stimmung trifft. KARL LANGHAMMER bringt eine große Land-

KARL VINNEN — ABEND

Internationale Kunstausstellung Düsseldorf 1904

OLOF JERNBERG

NIEDERLÄNDISCHER KANAL

Internationale Kunstausstellung Düsseldorf 1904

schaft mit Gewitterwolken aus der Campagna und KALLMORGEN ein schönes, von der Abendsonne beleuchtetes Wasserstück. Auf KAYSER-EICHBERG's „Sonnigem Abend" ist der Ton gut, aber der Himmel zu fleckig, frisch in der Farbe dagegen OTTO ENGEL's Bild „Morgens am Strand".

Die *Münchener* Künstlerverbände sind sämtlich auf dem Platze und haben in getrennten Sälen ausgestellt. Vereinzelte hervorstechende Arbeiten ausgenommen, geben auch sie nur ein flaues Bild von der tatsächlichen Leistungsgrüßen, aber in den vier Wänden eines Ausstellungssaales wirkt es doch etwas erdrükkend. Aus demselben Grunde ist auch WALTER GEORGI's Triptychon „Saure Wochen — frohe Feste" zurückzuweisen. Ganz wundervoll dagegen ist das „Morgensonne" genannte Interieur von WALTER PÜTTNER, das auf dem ihm angewiesenen Platze bezaubernd wirkt. Auch WEISE's „Dame mit Hund" ist ein fein gestimmtes Werk, dem gegenüber die Porträts von FRITZ ERLER doch noch einen Mangel an sorgsamer toniger Verarbeitung merken lassen.

JOAKIM FREDERIK SKOVGAARD — DIE SCHLANGE IM PARADIES
Internationale Kunstausstellung Düsseldorf 1904

fähigkeit ihrer Mitglieder, unter denen es an starken Talenten gewiß nicht mangelt. Am besten präsentieren sich *Scholle* und *Sezession*, die mehr durch den Zusammenklang weniger, aber ausgesuchter Werke als durch die Wucht der Masse zu wirken suchen. Diese holen sie in den einzelnen Bildern nach und so wird im Saale der Scholle eine ganze Wand von einer Riesenleinwand EICHLER's eingenommen, die er „Naturfest" betitelt. Als Dekoration für einen bestimmten Zweck lasse ich das Naturstück gerne gelten, ich würde es sogar mit Freuden im Foyer eines Theaters oder in den Hallen eines Konzerthauses be-

Den Saal der *Luitpoldgruppe* beherrscht quantitativ KARL MARR, der sich diesmal recht modern gibt und sich „Im stillen Winkel" mit den glühend roten Strahlen der untergehenden Sonne gewaltig ins Zeug legt. WALTER FIRLE's nüchterne „Genesung" hat das ungeahnte Glück gehabt, daß sie für die Düsseldorfer Städtische Galerie angekauft wurde, und dicht daneben hängt ein frisches Bild von HANS BARTELS! GEORG SCHUSTER-WOLDAN hat in seiner „Phantasie zum hl. Dreikönigsabend" echte Märchenstimmung mit poetisch-humorvollen Klängen zu verquicken gewußt, wogegen MEYER-FRANKEN's „Ver-

lorener Sohn" recht konventionell anmutet. LIETZMANN stellt im „Olivenwald" einen nackten Jüngling gegen einen dunklen Stier und läßt mit Geschick einige Sonnenstrahlen auf seinem Körper spielen. Neben einigen guten Porträts von KARL MARR, KARL BLOS, WALTER THOR und ADOLF HELLER, der aber in der Farbe nicht recht erfreulich ist, verdienen besonders die Landschafter Beachtung, namentlich FRANZ HOCH mit einer wundervoll gestimmten „Dorfstraße bei Abend". Auch FRITZ BAER und BENNO BECKER haben schöne, warme Stücke ausgestellt; auf OTTO UBBELOHDE's hessischer Landschaft wirkt die Luft zu kulissenartig. Von KUNZ MEYER verdient ein kleines bescheidenes Interieur, das freilich etwas nüchtern ist, erwähnt zu werden. Im Saale der *Münchener Sezession* prangt an hervorragender Stelle STUCK's Selbstporträt, auf dem er sich und seine Frau verewigt hat, ein ebenso viel bewundertes wie bezweifeltes Kunstwerk, das nach seinen vielfachen Wanderungen nun eine dauernde Stätte im Kölner Walraff-Richartz-Museum finden soll. Weniger geteilten Beifall findet das lebensgroße Porträt einer Dame zu Pferde von ANGELO JANK, das wegen der Natürlichkeit der Haltung und Feinheit des Tons außerordentlich sympathisch berührt. Auch HANS VON HAYEK's stämmige Karrengäule finden Anklang, während HIERL-DERONCO's bekannter „Liebesgarten" nicht den Beifall hat, der 1902 seinem „Fandango" gespendet wurde. HABERMANN und SAMBERGER sind in ihrer bekannten Art vertreten, ganz vorzüglich aber RUDOLF NISSL mit einem hellen, köstlichen Bilde, das einen gedeckten Tisch wiedergibt. „Tauschnee" nennt ADOLF HÖLZEL eine der besten malerischen Leistungen dieses Saales, eine Impression, in der klargesehene, wahre Töne stecken. LEHMANN hält, abgesehen von der etwas lyrischen Stimmung, die leichte Beweglichkeit der „Abendwolken" fest und SCHRAMM-ZITTAU gibt diesmal große Kühe, ein Feld, das er sich noch erobern muß. Recht gut in den Flecken ist ADALBERT NIEMEYER's Interieur mit einem jungen Paare am weißgedeckten Tische und ebenso frisch ein ähnliches Motiv, „Kaffeestunde", von HERMANN GROEBER. Der „Violinspieler" von RICHARD WINTERNITZ hat viel Vergeistigtes und Durchdachtes, und sowohl zeichnerische wie malerische Vorzüge weisen HEYDEN's „Truthähne" auf.

Die *Münchener Kunstgenossenschaft* hat ihr verstorbenes Mitglied Meister LENBACH durch einen Lorbeerkranz geehrt, der unter dem Porträt der Gräfin Wedel, die als Kniestück mit Profilkopf ausgestellt ist, angebracht wurde. Außer einer farbigen Zeichnung von HERTLING wüßte ich nichts anzuführen, was sich aus der gewaltigen Zahl der Bilder über ein gutes Mittelmaß erhöbe. Vielleicht HANS PETERSON's „Marine", die flau ist, aber mit zum Besten zählt. ECKARDT's „Schmiede am Ambos" haben etwas Lebendiges und LINDENSCHMITT's „Gedankenvoll" ist glatt, aber gut gestimmt. Von NATALIE SCHULTHEISS wäre ein nettes Stilleben und von STEPHANIE VON STRÉCHINE vielleicht noch das gut gemalte Wasser ihrer „Abendlandschaft" zu erwähnen.

HANS DAMMANN FRÜHLINGSSTÜRME
Internationale Kunstausstellung Düsseldorf 1904

DIE INTERNATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG ZU DÜSSELDORF

In einem leider recht unzulänglichen Raume sind eine Anzahl *deutscher* Künstler untergebracht, die sich keiner Korporation angeschlossen haben. Zufällig sind fast nur große Tierbilder hier zusammengekommen: Von Zügel drei und von Vinnen (s. Abb. S. 542) und Weishaupt je ein großes Stück, denen sich Paul Neuenborn mit einigen Steinzeichnungen von Nilpferden und Marabus anschließt. Heichert hat aus Königsberg seine „Heilsarmee" und Jernberg eine vorzügliche Landschaft (s. Abb. S. 543) geschickt.

Nebenan stellen die *Karlsruher* Künstler aus, die mit guten Namen und guten Bildern auftreten. Friedr. Fehr, Wilhelm Trübner, Hans Thoma (s. Abb. S. 541), Ludwig Dill (s. Abb. S. 537), Hans von Volkmann und Kampmann, denen sich der jetzt in Ruprechtsau bei Straßburg wohnende Julius Bergmann angeschlossen hat, zeigen ihre bekannten Vorzüge, und damit auch das belustigende Element nicht fehlt, hat man den auf die rote Decke eines Bettes gelegten Kopf einer Frau von Alice Trübner zugelassen.

Den *Düsseldorfern* ist das durch repräsentatives Auftreten in einzelnen Korporationen nicht behinderte Arrangement sehr zustatten gekommen. Gegen 1902 hat sich das Aussehen ihrer Säle zugunsten einer neuen, eben aus der Akademie hervorgegangenen Generation verschoben, die sich auf ungeheuren Leinwandflächen tummelt und die besten Wände für sich beansprucht; ihre frische, draufgängerische Art berührt sehr sympathisch, obschon es auch ohne Purzelbäume nicht abgeht.

Wie Eduard von Gebhardt scheinen auch Peter Janssen und Claus Meyer sich in letzter Zeit gerne religiösen Motiven zuzuwenden. Der erstere hat die Anregungen, die ihm die Betätigung in der Wandmalerei gegeben hat, zu einem monumentalen Tafelbilde, welches einen zur Tür eintretenden Christus in Lebensgröße darstellt, verwertet. Peter Janßen läßt auf einem figurenreichen, mit wundervollen Einzelheiten gespickten Bilde „Mein Joch ist sanft und meine Last ist leicht", die müden, kreuzbeladenen Erdenkinder jeden Standes ihr Kreuz eine Anhöhe hinan zu Christus schleppen, der ihnen mit sanften Worten die Last erleichtert. Claus Meyer wählte für den lebendig und packend geschilderten Vorgang seines Werkes „Fürchtet euch nicht" ein

ALBERT HUSSMANN — BESIEGT

Internationale Kunstausstellung Düsseldorf 1904

EUGÈNE DÜCKER

DER GROSSE STEIN

Internationale Kunstausstellung Düsseldorf 1904

ADOLF MÄNNCHEN HÄNSCHENS GEBURTSTAG
Internationale Kunstausstellung Düsseldorf 1904

holländisches Fischermilieu. Außerdem gibt er ein köstliches Genrestückchen, Landsknechte beim Spiel.

Eines der auffallendsten Bilder hat einer der Jüngsten, Jodocus A. Schmitz, gebracht, ein Triptychon, dessen Mittelbild eine tolle Orgie eleganten Stils schildert, während auf den Seitenflügeln die der Morgenröte einer besseren Zeit entgegenstrebende Arbeit und die Vernichtung der sich im selbstsüchtigen Genusse verlierenden Gegenwart personifiziert wird. Schmitz gibt in diesem Erstlingswerke ein Tendenzbild, löst den Konflikt des dramatisch aufs höchste gesteigerten Vorgangs aber nicht, sondern deutet ihn nur durch die malerische Verarbeitung der bald leise dämmernden, bald grell erleuchteten, bald schwer lastenden Nachtstimmung an. Gern läßt man sich in dem verwirrenden Tanze der bunten Lampionlichter die Sinne von dem blendenden Aufundab der farbigen Tonskala gefangen nehmen. Wilhelm Schmurr ist in allem, was er erfaßt, großzügig und eigenartig, das zeigt er in dem Porträt einer jungen Dame, die er mit geschlossenen Augen vor einen Vorhang stellt (Abb. S. 534) und ebenso an einem auf drei Töne gestimmten Akte „Schönheit der Form“, wie an einem entzückenden Pastellporträt „Träumerchen“. Josse Goossens drängt mehr zu einer gewaltsamen Steigerung der Charakteristik, ein Bestreben, das ihn nahe an die Grenzen der Karikatur heranführt. „Nichts denn die Gerechtigkeit Gottes“ betitelt er die auf kolossaler Leinwand bearbeitete Werbung zum Bundschuh, eine zweifellos gut gewollte Leistung, die die Befähigung des jungen Künstlers für große monumentale Aufgaben bestätigt. Auch Hans Kohlschein verfällt mit seiner Lützowschen Freischar leise ins Uebertriebene. Die vorspringenden Unterkiefer und eckigen Schädel geben den jugendlichen Streitern etwas Verwandtschaftliches, die Silhouette ist lebendig und die naßkalte Winterluft gut getroffen. Das bei den jungen Künstlern beliebte große Format gereicht den „Trappisten“ von Alexander Bertrand nicht zum Vorteil. Weniger wäre hier mehr gewesen, obschon die Erst-

HELLMUT LIESEGANG NIEDERRHEINISCHES ALTWASSER
Internationale Kunstausstellung Düsseldorf 1904

WALTER LEISTIKOW ABEND AN MÄRKISCHEM SEE
Internationale Kunstausstellung Düsseldorf 1904

lingsarbeit einen schönen Erfolg gehabt hat, als sie für die Düsseldorfer Galerie angekauft wurde.

Die Werke der bekannten und bewährten Düsseldorfer Figurenmaler werden durch die vorgenannten Jugendwerke aber durchaus nicht verdunkelt. So tritt ADOLF MAENNCHEN mit einer köstlichen Kinderscene „Hänschens Geburtstag" (Abb. S. 548) sehr vorteilhaft in die Erscheinung. Auch das größere Bild von ihm „Der Tag der Almosen" ist ein mit Sicherheit angefaßtes und glänzend durchgeführtes Stück; nur sind die Gruppen bei der, wie es scheint, überhasteten Fertigstellung nicht genug losgelöst worden. THEODOR FUNCK, eine der sympathischsten Erscheinungen im Düsseldorfer Kunstleben, hat die Unklugheit begangen, ein sonst von feinem koloristischen Empfinden zeugendes Bild „Am Totenbett" (Abb. S. 540) auf denselben blauen Ton zu stimmen, mit dem er 1902 bereits die schönsten Erfolge erzielt hatte. Der strebsame LUDWIG KELLER hat diesmal mit den allerstärksten farbigen Mitteln experimentiert und auf seinem Bilde „Sommer" mit sensiblen Fleischtönen gegen die kräftigen Töne eines Früchtekranzes aufzukommen gesucht. „Mutter und Kind" (Abb. S. 553) mit seinem prächtigen Farbenklange zeigt, welche Ueberraschungen wir auf diesem Wege von dem begabten Künstler noch zu erwarten haben. GUSTAV WENDLING legt sich nicht minder scharf ins Zeug und gibt der Bildwirkung zuliebe überraschende farbige Effekte.

GERHARD JANSSEN ALTWEIBERZUSAMMENKUNFT
Internationale Kunstausstellung Düsseldorf 1904

Ebenso versteht es RUDOLF HUTHSTEINER, mit ein paar Sonnenstrahlen auf den nüchternsten Flächen köstliche Stilleben hervorzuzaubern.

Die Düsseldorfer Genremalerei *guten* Angedenkens feiert in PETER PHILIPPI, GERHARD JANSSEN und ADOLF SCHÖNNENBECK ihre Wiedergeburt. Ohne eine Spur von Anlehnung an die Kunst der HASENKLEVER, KNAUS und VAUTIER wissen sie das Kleinbürgerleben in urwüchsiger, eigenartiger Weise zu schildern; PHILIPPI mit spitzem Pinsel und liebevollem Sichversenken in die durch die Gewohnheit sanktionierte nüchterne Alltäglichkeit, GERHARD JANSSEN mit breitem Strich und sicherem Blick für eine großzügige Charakteristik, SCHÖNNENBECK in einer zeichnerisch und malerisch eigenen, das enge Feld seiner Betätigung sicher beherrschenden Weise. Künstlerische Unmittelbarkeit spricht aus den in ihrer Schlichtheit rührenden Schilderungen wie Philippi's „Morgenstunde", Janssen's „Altweiberzusammenkunft" (Abb. hierneben) und Schönnenbecks altem Manne, der sich am Kanonenofen den Fidibus anzündet. Etwas von ihrem seelischen Erfassen fremden Erlebens möchte man dem talentvollen, eifrig strebenden OTTO SOHN-RETHEL wünschen, der mit denkbar vereinfachten Mitteln prächtig ausgeführte Modelle hinsetzt, aber die geistige Verknüpfung zu einer geschlossenen Handlung nicht erreicht.

AUGUST DEUSSER läßt wieder einmal seine kräftigen Ackergäule vorfahren. Es ist bedauerlich, daß sich ein so starkes Talent Lässigkeiten in der Verarbeitung des Stofflichen durchgehen läßt, die einem Künstler von hervorragender Begabung nicht nachgesehen werden können. Man möchte ihm einige Jahre vertieften Naturstudiums wünschen, um ihn endlich auf der Höhe zu sehen, wo man ihn längst anzutreffen wünscht. JOSEF WINKEL ist auch mit seinen Märchenbildern noch nicht ins richtige Fahrwasser gelangt, während MAX STERN den richtigen Weg gefunden zu haben scheint. HERMANN EMIL POHLE, GUSTAV MARX und ERICH MATTSCHAP sind leidlich gut vertreten, wie

Internationale Kunstausstellung
Düsseldorf 1904

JOHANNES GÖTZ
GRABFIGUR

auch der geniale und produktive WILHELM SCHREUER. MAX VOLKHART geht jetzt mit der Farbe frischer vor und erfreut durch ein koloristisch reizvoll ausgestattetes Mädchenporträt. KARL MÜCKE und HENDRIK NORDENBERG bringen gutgestimmte Interieurs, EDMUND MASSAU und HANS DEITERS ausgezeichnete Aquarelle; auch ANGERMEYER's Atelierszene und die geschmackvollen Innenräume des Grafen PAUL VON MERVELDT verdienen hervorgehoben zu werden. Mit dem einzigen, für katholisch-kirchliche Zwecke bestimmten Altarbilde „Madonna" (Abb. s. S. 533) gibt AUGUST TERNES den Weg an, auf dem die unselige Herrschaft des „Schnitzaltares" gebrochen und wieder wahre Kunst in den Dienst der Kirche gestellt werden kann. — Von den Porträtmalern haben WALTER PETERSEN, FRITZ REUSING und SCHNEIDER-DIDAM respektable Leistungen aufzuweisen; ROBERT BÖNNINGER's Porträt seiner Frau hat sehr gute Qualitäten, nicht minder das andere ausgestellte Porträt.

Bei den Landschaftern steht EUGÈNE DÜCKER mit seiner Schule im Vordergrunde, er selbst hat ein mit fabelhaftem Können behandeltes Motiv aus Rügen „Der große Stein" (Abb. s. S. 547) bearbeitet. Sein Schüler CLARENBACH erfüllt die 1902 auf ihn gesetzten Hoffnungen mit einem duftigen und ungemein zarten Bilde „Auf Walcheren" (Abb. s. S. 538). HEINRICH HERMANNS behauptet mit Architekturbildern und Motiven aus Dordrecht sein Renommee als der vielseitigste und stärkste unter den Düsseldorfer Landschaftern und FRITZ VON WILLE befestigt das seine als Eifelmaler. EUGEN KAMPF ist in bekannter Weise mit flandrischen Motiven, von denen die „Dorfstraße" (Abb. s. unten) für das Museum in Bonn erworben wurde, gut vertreten; ebenso HELLMUT LIESEGANG mit Motiven vom Niederrhein. (Abb. s. S. 549). GREGOR VON BOCHMANN, der Führer der Sezession, hat das Bestreben, möglichst modern zu erscheinen, zerreißt aber auf dem großen Bilde „Ankunft der Heringsschiffe in Katwyk" die seinen Bildern kleineren Formates eigene geschlossene Wirkung. Auch ANDREAS DIRKS, einer der allerkräftigsten, ist zu unruhig geworden. Seine „Alte Hafenstadt" fällt total auseinander und legt den Wunsch nahe, daß er sich in reiner Meeresluft die alte Frische und Unbefangenheit zurückholen möge. WILHELM HAMBÜCHEN bereitet eine Ueber-

EUGEN KAMPF — DORFSTRASSE

Internationale Kunstausstellung Düsseldorf 1904

LUDWIG KELLER MUTTER UND KIND
Internationale Kunstausstellung Düsseldorf 1904

raschung freudigster Art. Dieser strebsame Autodidakt hat sich zu einem absolut selbstständigen, geschmackvollen Farbenkünstler entwickelt, der sich in die erste Reihe der Düsseldorfer Landschafter stellen kann. Ebenso ist FRITZ WESTENDORP mit einer überraschend guten Arbeit herausgekommen, wie auch CARL SCHULTZE und HUBERT OELLERS mit ihren Leistungen über das bisher Gewohnte hinausragen. Sehr gut entwickeln sich WILHELM BARTSCH und OTTO ACKERMANN, dessen „Nachmittagssonne" ein Stück voller Saft und Kraft ist. ERICH NIKUTOWSKI kommt nicht weiter, HERMANN LASCH ist auf Irrwegen und konstruiert seine Landschaften, dagegen macht GEORG MACCO erhebliche Fortschritte. HARDT, HEIMES, MÜHLIG und OTTO bieten im Rahmen ihrer Kunst durchweg Anerkennenswertes. — Bei den Tiermalern führt CHRITSIAN KRÖNER noch immer die Tête und ADOLF LINS malt seine Entenbilder mit gewohnter Bravour. — Nicht unerwähnt dürfen die vorzüglichen Stillleben von E. M. LIEBERT bleiben, die mit zu den besten Malereien der Ausstellung zählen.

Leider verbietet der Raum ein näheres Eingehen auf die ausgezeichnete *Menzelausstellung*, auch kann die *Plastik* an dieser Stelle nur flüchtig gestreift werden. Neben ihrem Hauptvertreter AUGUSTE RODIN sind die Franzosen durch ALBERT BARTHOLOMÉ, CARABIN, CHARPENTIER, DALON, FALGUIÈRE, GARDET und MARQUESTE sehr gut vertreten und behaupten den Ehrenplatz. *Belgien* hat durch CONSTANTIN MEUNIER und JULES LAGAE, von dem u. a. die Büste Schönlebers ausgestellt ist, sowie durch BONCQUET und JOSEF LAMBEAUX eine würdige Repräsentation gefunden und auch die Plastiker der übrigen Länder sind zahlreich vertreten. Dagegen bleibt die junge *Düsseldorfer* Bildhauerschule quantitativ in sehr bescheidenen Grenzen. Außer einem großen Grabdenkmal von KARL JANSSEN, den gehaltvollen Kompositionen seines Schülers ADOLF NIEDER, der Gruppe „Werden und Vergehen" von HEINZ MÜLLER (Abb. s. S. 555), des Grabreliefs von AUGUST BAUER (Abb. s. S. 554) und der talentvollen Arbeiten des jungen v. BOCHMANN bietet sie wenig Bemerkenswertes. — Aus deutschen Kunstzentren treten neben den *Berliner* Bildhauern die von *Charlottenburg* numerisch am stärksten auf. Neben den Werken von NIKOLAUS FRIEDRICH, AUGUST GAUL und FRITZ KLIMSCH ist HANS DAMMAMN's „Frühlingsstürme" (Abb. s. S. 545) und die Grabfigur von JOHANNES GÖTZ (Abb. s. S. 551) hier zu erwähnen. Auch von *München*, *Frankfurt* und *Stuttgart* sind gute Arbeiten geschickt worden.

PERSONAL- UND ATELIER-NACHRICHTEN

DRESDEN. Architekt WILLY KREIS, Lehrer an der hiesigen Kunstgewerbeschule, erhielt den Professortitel, die Professoren GOTTHARD KUEHL und ROBERT DIEZ wurden zu Geheimen Hofräten ernannt, zu Mitgliedern der K. Akademie der bildenden Künste die Professoren KÖPPING (Berlin) und Graf LEOPOLD VON KALCKREUTH.

DÜSSELDORF. Zu Ehren ANDREAS ACHENBACH's, der am 29. September nächsten Jahres seinen 90. Geburtstag begehen wird, plant man für diesen Tag die Errichtung eines seinem Gedächtnis gewidmeten Monumentalbrunnens.

MÜNCHEN. Auf der Großen Dresdener Kunstausstellung 1904 wurden folgende hiesige Künstler ausgezeichnet: Professor TONI STADLER mit der großen, FRITZ BAER, CHR. LANDENBERGER, PAUL PETERICH, GEORG WRBA, EUGEN KIRCHNER, KARL SCHMOLL VON EISENWERTH und ERNST RIEGEL mit der kleinen goldenen Medaille. Die Professoren KARL MARR, FRANZ STUCK, FRITZ VON UHDE, FRITZ VON MILLER und Bildhauer JOSEF FLOSSMANN waren außer Wettbewerb getreten. — Die Pröll-Heuer-Stiftung in Dresden erwarb auf derselben Ausstellung je ein Werk von Professor TONI STADLER und Professor HEINRICH ZÜGEL.

AUGUST BAUER GRABRELIEF
Internationale Kunstausstellung Düsseldorf 1904

GESTORBEN. Professor JOHANN HEINRICH HASSELHORST, geboren am 4. April 1825 in Frankfurt a. M., gestorben am 8. August in seiner Vaterstadt, wo er seit Ende der fünfziger Jahre Lehrer am Städelschen Institut war, nachdem er früher dessen Schüler gewesen und später in Paris und Italien gelebt hatte. Als Teilnehmer an einer Nordpolexpedition fand er seinerzeit viele Motive für seine Genrebilder. — Zu Leipzig am 4. August Professor ANTON DIETRICH. Er war in Meißen am 27. Mai 1833 geboren, erhielt als Schüler Julius Schnorrs auf der Dresdner Kunstakademie das große Reisestipendium, lebte dann vier Jahre in Düsseldorf, von 1861—68 in Italien, dann in Dresden, bis er vor ungefähr einem Jahrzehnte zum Professor an der Leipziger Kunstakademie ernannt wurde. Er schuf in der Weise der Dresdner Komponierschule älteren Stils. Von ihm stammen u. a. die Bilder der Aula in der Kreuzschule zu Dresden, in der Aula der Technischen Hochschule daselbst, ein Wandbild im Johanneum zu Zittau und drei historische Bilder in der Albrechtsburg zu Meißen. Auch das allegorische Gemälde »Saxonia als Schützerin von Technik, Bergbau, Landwirtschaft und Industrie« im Giebelfeld des Finanzministerialgebäudes zu Dresden wurde nach Dietrichs Entwurf (in unzerstörbarer Unterglasurmalerei von Villeroy & Boch) ausgeführt. Endlich ist das Altargemälde in der Kreuzkirche zu Dresden Dietrichs Werk. — In Berlin am 8. August der bekannte Geschichtsmaler Professor OTTO BRAUSEWETTER, 69 Jahre alt, seit 1888 als Nachfolger Eduard Hübners Lehrer an der Akademischen Hochschule für bildende Künste in Berlin. Brausewetter ist am 11. September 1835 in Saalfeld (Ostpreußen) geboren, er studierte an der Königsberger Akademie und machte vor Antritt seines Lehramtes vielfach Reisen. Sein bekanntestes Bild ist wohl »Gustav Adolf in der Schlacht bei Lützen«. Außerdem befinden sich von ihm »Richard III.« und »General Yorks Ansprache an die ostpreußischen Stände« in öffentlichen Sammlungen.

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

MÜNCHEN — WASSILY KANDINSKY und ERNST TREUMANN haben gegenwärtig im *Kunstverein* eine Anzahl von Freilichtstudien ausgestellt. Die beiden Künstler beschäftigen sich wie bekannt damit, den Impressionismus für die moderne Graphik fruchtbar zu machen, sozusagen die letzten Konsequenzen daraus zu ziehen. Die Studie ist ihnen Mittel zum Zweck. Dieses Moment tritt besonders bei den Arbeiten von Kandinsky hervor. Seine Arbeitsweise geht davon aus, alle Helligkeiten aus großen Dunkelheiten herauszuarbeiten, er sieht die Dinge wie in einem Schwarzspiegel. Treumann dagegen sucht die Wirkungen des hellsten Sonnenlichtes z. B. auf einer weißen Mauer oder auf einem blühenden Baume darzustellen. Alle Gegenstände erscheinen ihm wie im Licht gebadet. Schwarz verwendet er nur bei seinen Holzschnitten im rein graphischen Sinne. Im Kunstsalon *Krause* ist HANS KEMPEN

mit einer Anzahl von Bildern an die Oeffentlichkeit getreten. Wir lernen in ihm einen Maler kennen, der mit großer Energie lebhaft empfundene farbige Eindrücke auf die Leinwand setzt. Er scheint durch die Zügelschule gegangen zu sein, wenigstens deutet eine vorzüglich gemalte Freilichtstudie »Ruhe im Schatten« darauf hin. Man merkt gleich, worauf es ihm ankommt, er bevorzugt Motive, wie herbstlich gefärbte Bäume, das Spiel des Lichtes auf fließendem Wasser, die menschliche Figur im Zusammenhang mit stofflich verschieden gearteten Gegenständen, bunten Teppichen, Kleidern und Möbeln usw., wobei er durch seine Behandlungsweise gerade das Stoffliche in der Erscheinung geschickt hervorhebt. Aber trotz seiner ausgesprochenen malerischen Absichten behält er doch vor allem die Form, den charakteristischen Ausdruck im Auge, er sieht plastisch.

KÖLN. Das hiesige Kunstleben bietet zu dieser Zeit eine besonders günstige Gesamtvue. Der Salon *Schulte* brachte einige Aquarelle des in Köln ansässigen G. KAULBACH, Straßen- und Vorstadtbilder in Regenstimmung, mit zarten, silbergrauen Lufttönen; dann eine gute Kollektiv-Ausstellung der Dresdener Künstlervereinigung »Elbier«: an die 60 Gemälde und Zeichnungen von BENDRAT, BESIG, DORSCH, FRIEDERICI, MÜLLER-BRESLAU, PEPINO, UFER, WILCKENS u. a., sowie einige Skulpturen von SINTENIS. — Der Kunstsalon *Abels* zeigte uns eine reichhaltige Sammlung von Lithographien des Karlsruher Künstlerbundes und neuerdings Radierungen des Ungerschülers HUGO STRUCK (Berlin); sie sind im Landschaftlichen wenig glücklich, umso besser aber, sehr sicher in der Charakteristik und von meisterhafter Technik, die Porträtköpfe, sonderlich die alten Männer jüdischer Rasse. — Im *Kunstverein* sieht man eine Reihe ganz vorzüglicher Arbeiten. Erstlich eine Anzahl Bilder der Berliner Künstler-Vereinigung »Norddeutsche Werkstatt«, meist wendische Bauernscenen und -Charakterköpfe von W. ZEHME, M. FABIAN, B. GENZMER u. a. Besonders hervorzuheben sind die beiden Bilder von BISCHOFF-CULM: »Der Jude von Nidden« und »Nach Sonnenuntergang«, ganz ausgezeichnet ist in dem letzteren die weiche Atmosphäre gemalt und die müde, friedvolle Stimmung zum Ausdruck gebracht. Das beste aber und stärkste in der derzeitigen Ausstellung sind die Bilder von FRANZ STASSEN: zunächst zwei Landschaften (»In den Weiden« und »Obstgarten«), dann der »Pan« und ganz besonders die »Kreuzabnahme«; diese zwar nicht völlig frei von Einflüssen Klingers, aber doch originell in der Beleuchtung und Farbenglut, und packend durch die Realistik und phrasenlose Eindringlichkeit des Schmerzes. FORTLAGE

PARIS. Die Stadt Paris hat für ihre Galerie das von der Zürcherin LOUISE CATHÉRINE BRESLAU geschaffene Porträt des jung verstorbenen Pariser Bildhauers Carriès angekauft: der erste Fall der Erwerbung eines Bildes von nichtfranzösischer Hand durch die Stadt Paris. Fräulein Breslau lebt allerdings dort und ist seit längerer Zeit — als einzige Malerin — Ritter des Ordens der Ehrenlegion. Sie malt hauptsächlich Porträts und Genrestücke von großer Auffassung, geschickter Technik und meist von eigenartig pikanter Contre-jour-Beleuchtung. Eine Ausstellung L. C. Breslau in der »Galerie Georges Petit« im April dieses Jahres umfaßte 109 Nummern (Oelbilder, Pastelle, Zeichnungen) und wurde in Paris sehr beachtet. Arsène Alexandre hatte das orientierende Vorwort zum Katalog geschrieben. G.

HANNOVER. Der Kunstverein für Hannover macht bekannt, daß alljährlich neben der am 24. Februar bis Mitte April stattfindenden großen Frühjahrsausstellung auch eine *Herbstausstellung* in den Räumen des Künstlerhauses veranstaltet

HEINZ MÜLLER WERDEN UND VERGEHEN
Internationale Kunstausstellung Düsseldorf 1904

werden soll. Die erste Herbstausstellung wird am 25. September eröffnet werden und bis zum 10. November dauern. Da die Ankäufe des Vereins für seine Verlosung auch auf der neuen Ausstellung bewerkstelligt werden und in diesem Jahre größere Erwerbungen für Museumszwecke in Aussicht stehen, so glaubt man, auf eine reiche Beschickung rechnen zu können, zumal die Zahl der von *einem* Künstler einzusendenden Bilder, die für die Frühjahrsausstellung auf zwei Nummern beschränkt ist, auf vier erhöht wurde. PL.

DÜSSELDORF. In einer Ausschußsitzung des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen

wurde für die Ausschmückung der Kaiser Friedrich-Halle in M.-Gladbach aus Mitteln des Vereins ein Beitrag von 9000 M. bewilligt. Zur Gewinnung geeigneter künstlerischer Entwürfe soll demnächst eine Konkurrenz ausgeschrieben werden.

INNSBRUCK. Die Tiroler Künstler, deren Werke bisher wie auch heuer wieder in den zu Ausstellungszwecken nicht ganz geeigneten Räumen des Innsbrucker Kunstgewerbemuseums ausgestellt waren, haben sich nun zum ›Tiroler Künstlerbund‹ vereinigt, der sich vor allem zum Ziel gesetzt hat, eine eigene, den modernen Anforderungen entsprechende Ausstellungshalle zu schaffen, in der nicht nur die periodischen Ausstellungen der Werke seiner Mitglieder, sondern auch solcher von auswärtigen Künstlern veranstaltet werden sollen. Der Grund zu diesem Unternehmen, das sich auch der Förderung der hervorragendsten Kreise Innsbrucks erfreut, wird durch eine Verlosung der zahlreichen, von den Künstlern zu diesem Zwecke gewidmeten Gemälden gelegt werden. Auch die Einkünfte der I. Jahresausstellung des Tiroler Künstlerbundes, welche im Juli eröffnet wurde und bis zum Herbst zugänglich sein wird, fließen in den Hausbaufond. Die Ausstellung ist im allgemeinen reichhaltiger und auch mit wertvolleren Werken als bisher beschickt worden, obwohl zahlreiche von den alten Meistern (wie z. B. Defregger u. a.) diesmal nicht vertreten sind. Besonders nennenswert sind die Gemälde von THOMAS RISS (Meran), LEO PUTZ, JOSEPH DURST (Innsbruck), HANS WEBER, AUGUST FRECH, ALFONS SIBER und HUGO GRIMM. A. S.

MÜNCHEN. Durch die Ankaufskommission für die bayerischen Staatssammlungen wurden folgende Werke angekauft: JULIUS DIEZ ›Der Kuppler‹ (Aquarell), LUDWIG DILL ›Pappelwald‹ (Tempera), AUGUST GAUL ›Römische Ziegen‹ (Bronze), RICH. KAISER ›Landschaft am Bodensee‹ (Oelgemälde), ALBERT VON KELLER ›Madeleine G‹ (zwei Oelgemälde in verschiedener Auffassung), MAX KUSCHEL ›Nymphenraub‹ (Oelgemälde), FRITZ OVERBECK ›Im Moor‹ (Oelgemälde), FRANZ STUCK ›Die Gratulantin‹ (Oelgemälde), sämtlich aus der Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes in der Sezession, ferner aus dem Glaspalast: ROBERT WEISE ›Familienbildnis‹ (Oelgemälde), PAUL HEY ›Herbst‹ und ›Winter‹ (zwei Aquarelle), CARL SEILER ›Offizier vom Dienst‹ (Oelgemälde), JAN VAN ESSEN ›Panorama in Holland‹ (Oelgemälde), FRITZ DOUZETTE ›Sommerlust‹ (Oelgemälde), WALTER GEFFCKEN ›Der Hofmarschall‹ (Oelgemälde), OTTO GAMPERT ›Der Inn bei Mühldorf‹ (Oelgemälde), R. B. WILLMANN ›Zitronen und Silberbecher‹ (Tempera), A. v. WAGNER ›Dämmerung auf der Pußta‹ (Oelgemälde), KLAUS MEYER ›Bei den Beguinen‹ (Oelgemälde), AUG. BRANDIS ›Durchblick‹ (Oelgemälde), RENÉ REINICKE ›Lebensabend‹ (Gouache), ROB. WELLMANN ›Abend im Sabinergebirge‹, FRANZ TÜRCKE ›Herbsttag in der Havelebene‹ (Oelgemälde) und GEORG SCHILDKNECHT ›Kopf einer Bäuerin‹ (Oelgemälde).

AUGUSTE RODIN BÜSTE FALGUIÈRE'S
Internationale Kunstausstellung Düsseldorf 1904

FRANKFURT a. Main. Die August-Ausstellung im hiesigen *Kunstsalon Hermes* vereinigt eine auserlesene Anzahl von Meisterwerken. Neben einer Reihe Bildnisse von LENBACH, F. A. VON KAULBACH, WILHELM TRÜBNER, F. VON DEFREGGER u. a. sind als Landschafter vor allem HANS THOMA mit sechs Gemälden, PETER BURNITZ † mit drei Veduten, KELLER-REUTLINGEN mit fünf Werken, JOSEPH WENGLEIN, FRANZ COURTENS, A. LIER (†), VICTOR GILSOUL, PAUL MATHIEU und LUDWIG RICHTER (†) mit Einzelbildern zu nennen. Im Figurenbild dominieren A. BÖCKLIN (†), FRITZ VON UHDE, MAX LIEBERMANN, EUGÈNE LAERMANS und WALTER FIRLE, während A. HENGELER, ED. GRÜTZNER, KOWALSKI und HUGO KAUFFMANN die Genrebilder repräsentieren. Tierbilder haben H. ZÜGEL, OTTO GABLER und SCHRAMM-ZITTAU ausgestellt. Eine Anzahl Studienköpfe von ED. VON GEBHARDT und eine Kollektion Original-Handzeichnungen von AD. MENZEL vervollständigen die reiche Sammlung.

SALZBURG. Auf der 20. Jahresausstellung des Kunstvereins Salzburg wurden folgende Gemälde mit der goldenen Staatsmedaille ausgezeichnet: ›Walzwerk‹ von Prof. ARTHUR KAMPF, ›Mittagsgebet der Pfründner‹ von Prof. OTTO PILTZ, ›Meine Frau‹ von WALTER THOR, und ›Bildnis einer jungen Dame‹ von RAFFAEL SCHUSTER-WOLDAN.

DÜSSELDORF. Das große Gemälde ›Dorfstraße‹ von EUGEN KAMPF-Düsseldorf, das sich zur Zeit in der Düsseldorfer Internationalen Kunstausstellung befindet, ist für das Museum der Stadt Bonn angekauft worden.

Redaktionsschluß: 4. August 1904 Ausgabe: 18. August 1904
Für die Redaktion verantwortlich: F. SCHWARTZ
Verlagsanstalt F. BRUCKMANN A.-G. — Druck von ALPHONS BRUCKMANN. — Sämtlich in München

F. A. Kaulbach 1904

F. A. v. Kaulbach pinx. Mezzotinto Bruckmann

KUNST

Kinderbildnis

LUDWIG VON LANGENMANTEL ZWEI LEBENSWEGE
Jahresausstellung 1904 im Glaspalast

DIE MÜNCHENER JAHRESAUSSTELLUNG IM GLASPALASTE

Von Franz Wolter

R. SCHIESTL AUS DEM BAUERN-ALPHABET
Jahresausstellung 1904 im Glaspalast

Bei jeder neuen großen Ausstellung denkt man unwillkürlich, wenn man doch nur die richtige Beschäftigung für die Künstler finden, wenn man denen, welche mit ihrem Talent nichts anzufangen wissen, die Direktive geben könnte, die sie befolgen müßten. Das Staffeleibildermalen oder das Modellieren allein brauchte es ja nicht immer zu sein, es gibt noch andere Instrumente, die ebenfalls so ehrwürdig sein können als diejenigen der hohen Kunst. Denn wenn man über zweitausend Werke hier vereinigt findet, erkennt man Talente und künstlerische Veranlagung mehr, als man allgemein anzunehmen sich angewöhnt hat. Aber viel Talent geht zu Grunde an Zersplitterung der Kräfte, an Kleinmut, an Ziellosigkeit, an Mangel der eigenen Führung. Wie oft hat ein Künstler die besten Jahre seines Lebens vergeblich sich abgemüht, um ein ihm scheinbar Zusagendes zu erreichen, plötzlich wirft ihn der Zufall in eine Bahn, die seinem Talent entspricht und nun läuft er von selber weiter. Wie oft bleibt aber jener glückliche Zufall aus! Um so erfreulicher ist es aber für den Kunstgenießenden, solchen Menschen zu begegnen, welche ihren Weg gefunden haben und von denen möge hier die Rede sein. Sollte ich bei der großen Anzahl von Kunstwerken manche Typen der Kunst vergessen oder übersehen, so möge das mir verziehen sein, weil ich mich kurz fassen muß, um mehr einen Ueberblick über das Gesamtbild des künstlerischen Schaffens unserer Zeit zu geben und die Absichten zu verfolgen, denn auf die kommt es zunächst an, welche den einzelnen Künstler zu seinem Werke gedrängt haben.

DIE MÜNCHENER JAHRESAUSSTELLUNG IM GLASPALASTE

Im wesentlichen ist die Ausstellung wenig verschieden von der vorjährigen. Nur die Münchener Künstlergenossenschaft macht insofern eine Ausnahme, als sie diesmal nicht verstand, das ja immer auftretende Mittelgut, das schließlich auch einen Teil der Kulturaufgabe miterfüllen möchte, im Hängen der Bilder unterzuordnen, so daß man hier nach wirklichen Kunstwerken suchen muß, die der emsige Kunstfreund dann auch schließlich, wenn auch mit Mühe, entdeckt. Dafür überrascht diesmal das Vestibül durch die günstige Aufstellung des Lebenswerkes des leider zu früh verstorbenen Bildhauers RUDOLF MAISON. Unwillkürlich richtet sich der Blick des Beschauers auf das Modell des phantasievollen Teichmann-Brunnens in Bremen. Die Herolde für das Reichstagsgebäude in Berlin, die Ritter für das Rathaus zu Bremen, die Hilfsmodelle zum Kaiser Friedrich-Denkmal in Berlin, die Standbilder Kaiser Ottos des Großen, die Skizze zum „Hans Krumpper" für die Ludwigsbrücke München und die vielen sonstigen Gruppen, Neger, Brunnenmodelle, Büsten, Skizzen und Studien präsentieren sich in geschmackvoller Anordnung. Hier erkennt man so recht, daß Maison trotz allem starken Realismus, den seine Kunst ausstrahlt, doch zu einem persönlichen Stil durchdrang, der mitunter eine monumentale Größe erreicht, trotz aller liebevollen Detailkunst und eminent feinen, fast genrehaften Einzelbeobachtungen. In der großen Fülle von Arbeit, die Maison in verhältnismäßig kurzer Zeit geschaffen, wird manchem erst aufgehen, welche unschätzbare Kraft München verloren hat. — Gegenüber diesem genialen Bildner kommt die übrige Plastik kaum mehr in Betracht, denn die wenigen, die sonst noch ausstellten, pflegen seelenruhig die hohe Bildhauerkunst in ihren traditionellen Formen. Mehr als andere bewegt sich außerhalb der ausgetretenen Bahnen ED. BEYRER in seinem großangelegten Grabmal und VITTORIO GÜTTNER in einigen kleineren Bildnisstatuetten. Auf Stil hinausgehend und herb in der Form sind die wasserschöpfenden Mädchen von AD. KÜRLE. JOSEF HINTERSEHER hat in seinen großen Arbeiten, besonders in der Bronzegruppe „Gänsedieb", entschieden Fortschritte gemacht. LUDW. GAMP's schlanke Baldurstatue, ARTH. STORCH's Brunnnenfigur, PAUL AICHELE's „Sirenen", HEINRICH WADERÉ's Grabdenkmal und KARL G. BARTH's Grabrelief erheischen eine eingehendere Betrachtung. Das Genrehafte und Theatralische, das auf den äußeren Effekt hin gemacht wurde, darf man füglich übergehen, mehr Ernst waltet in einigen trefflich modellierten Büsten, welche der Plastikkenner bald herausfinden wird. — Leider fehlt Lenbach, der sonst dem Glaspalaste und der Münchener Künstlergenossenschaft zur Stärkung des Ansehens die glänzendste Aureole gab. Es sind zwar einige Werke seiner Hand da, so die Bildnisse Gedons aus früherer und späterer Zeit, Bismarck in Pastelltechnik ausgeführt und mehrere Damenbildnisse, aber sie charakterisieren den Verstorbenen zu wenig, die nächstjährige Internationale wird dafür hoffentlich in der geplanten Sonderausstellung ein um so glänzenderes Bild dieses größten Bildnismalers unserer Zeit geben. FRITZ AUG. V. KAULBACH brachte erst Anfang Juli eine Kollektion von zehn vornehmen Bildnissen. Ganz hervorragend ist auch eine hehre, sinnende, als „Musika" aufgefaßte Frauengestalt in abendlicher Landschaft. Brillant, breit und sicher gemalt ist ein Herrenbildnis, dann aber wird man überrascht von

KARL GAMPENRIEDER MENUETT
Jahresausstellung 1904 im Glaspalast

Jahresausstellung 1904
im Glaspalast ❧ ❧ ❧ ❧

FRANZ HOCH
SOMMERTAG

einigen Damen- und Kinderporträts in solch entzückendem Liebreiz, wie er nur selten unter Kaulbachs Meisterhand entstanden. Am vortrefflichsten erscheint eine Dame in Weiß mit einer Rose in der Hand. Einige Bildnisse der bekannten, seltsamen Schlaftänzerin Madeleine geben der schönen, aber nicht günstig aufgestellten Serie noch ein besonderes Interesse. F. Defregger, Ed. Grützner, Gabr. Max, Wilh. Leibl †, W. v. Diez, J. Wopfner, F. Simm sind wohl vertreten, aber meist mit kleineren Werken, die als Parerga zu betrachten sind.

Carl Seiler, der glänzende Schilderer des Rokoko, erfreut diesmal durch das feintonige Interieur der Johanniskirche in München, mit betenden Menschen, ein Werk voll geistreicher Einzelschilderungen und Harmonie in der Gesamterscheinung. Auch Max Gaisser geht in seinem „Kunstmäcen“ nicht auf das rein Stoffliche, Erzählende hinaus, sondern auf Qualität der Malerei selbst. Von Aug. Holmberg hat man lange kein so gutes Bild gesehen als den studierenden Kunsthistoriker am Schreibtisch. — Durch einige hervorragende Leistungen auswärtiger Künstler war man bestrebt, die Säle der Münchener Künstlergenossenschaft etwas aufzufrischen, es fallen aber diese Werke durch die ungeschickte Aufstellung nicht sofort günstig auf. Da ist Oskar Popp's (Dresden) „Nymphenhain“, ein prächtig gelöstes Beleuchtungsproblem; Martinius Schildt's (Rotterdam) brillant gemalter alter Mann beim Kartoffelschälen; W. V. Krausz's (Wien) sonnenbeleuchtete Ziegenherde mit Hüterinnen, ein Bild von gesunder, naturalistischer Anschauung, an die Zügel-Schule erinnernd; Felix Mestres-Borell (Barcelona) stimmungsvoller Abend einer italienischen Stadt, und noch vieles andere. Wer die Gewißheit erlangen will, daß wir in der Bildniskunst in Lenbach unendlich viel verloren, der betrachte die Porträts; ihre Zahl ist in diesem Jahre ziemlich groß, die der guten aber recht bescheiden. Künstler, welche mit der modernen Maltechnik vertraut, die Pfade der psychologischen Vertiefung beschreiten, die der große Unsterbliche gewiesen, sind nicht da. Unter den Bildnissen, welche Alex. Fuks bringt, erscheint als bestes und vornehmstes, sowohl in Auffassung als Malerei, die feine aristokratische Gestalt des Fürsten Oettingen-Spielberg. Hier erreichte der Maler aus der Uebersicht des Totaleindrucks auch die Breite des Vortrags. Al. Erdtelt, F. Lemmers (Brüssel), Ad. Rogge (Berlin), Fritz Wichgraf (Berlin), letzterer mit dem geschickt gemalten Bildnis des Ex-Präsidenten Krüger, sind erwähnenswert. Eine famose Bildnisstudie in Verbindung mit Interieur brachte Viktor Huën. — Unter den vielen Landschaften, die ja durchwegs den großen Ausstellungen die Signatur geben, ist manch tüchtige Leistung. In ihrer charakteristischen Art sieht man L. Willroider, der auch an anderer Stelle einige mit Kohle gemalte Zeichnungen bringt, und seinen Bruder Josef mit mehreren trefflichen Landschaften, unter denen das Motiv „Am Kaltenbach“ am anziehendsten ist. M. Alb. Koenig's stimmungsvoll und weich behandeltes Bild „Nach dem Regen“, E. T. Compton's

MATTHIAS SCHIESTL — DÜRER ALS KNABE

Jahresausstellung 1904 im Glaspalast

„Morgen im Hochgebirge", AUG. FINK, MAX GIESE, J. WENGLEIN, ALFR. BACHMANN, G. v. CANAL, OTTO STRÜTZEL und HANS PETERSEN, letzterer mit einer Kollektion Landschaften, meist winterlicher Natur. Als Stilist im Anschlusse an die alten Meister und doch im Bestreben, Eigenes, Selbstempfundenes zu bringen, erscheint HERM. FROBENIUS in dem größeren Bilde eines jugendlichen Königspaares in romantischer Landschaft „Am goldenen Brunnen". K. STRATHMANN's kapriziös gemaltes großes Salome-Bild erinnert, wie alle Arbeiten dieses Künstlers, ans Kunstgewerbe im edelsten Sinne, man bedauert schier die Verschwendung an minutiösem Detailwerk, wenn man bedenkt, was solch ein Mann, in die richtige Bahn geleitet, für einen anderen Kunstzweig zu leisten im stande wäre. Eine hübsche Idee verkörperte L. v. LANGENMANTEL in den zwei idealen Frauengestalten „Zwei Lebenswege", während HERM. KNOPF in dem frischen Holländermädchen Gesehenes und Erlebtes malerisch trefflich verwertet hat. ALFR. SCHWARZSCHILD's Türumrahmung, lebensgroße männliche und weibliche Akte und Amoretten, leidet, so gut dies alles gewollt und gekonnt ist, an dem unangenehm Peniblen des objektiv Nackten. — Im Stilleben herrscht meist die Tradition vor, die in gewisser Beziehung zu den alten Meistern steht. G. FISCHER-ELPONS, AUG. HERRMANN-ALLGÄU, HERM. G. KRICHELDORF, J. V. CARSTENS, K. THOMA, HÖFELE sind hier die besten Repräsentanten. — Die Luitpoldgruppe nimmt schon deshalb für sich ein, weil in ihr das Bestreben deutlich zutage tritt, möglichst die minderwertigen Sachen den besseren Werken unterzuordnen. Ganz neue Offenbarungen sind allerdings auch hier nicht, aber das unsinnige Streben, um jeden Preis etwas Neues bringen zu wollen, Mode zu machen, herrscht ebenfalls nicht vor. Die Künstler, die hier zur Geltung kommen, versuchen ehrlich mit tüchtigem Können in einem wenig aufregenden Weitermalen das zu verkörpern, was sie wirklich gerne malen möchten, in einer gewissen Behaglichkeit und Ruhe, die, will man scharf sein, etwas an Monotonie grenzen würde, wenn nicht hier und da junge frische Kräfte sich schüchtern bemerkbar machten, denen die Tore nicht verschlossen sind. Dementsprechend ist der Gesamteindruck der Luitpoldgruppe weder aufregend, noch besonders ergreifend, aber in der stillen Abgeklärtheit erfreulich. Dominierend, wie jedes Jahr, ist FRITZ BAER mit zwei wuchtigen, kraftvoll gemalten Landschaften, von denen die „Miemingergruppe in Tirol" den Vorzug verdient wegen der größeren Ruhe in der Haltung. Immer tiefer und ernster in Ton und Farbe wird CARL KÜSTNER. Nervös prickelnd wirkt in seiner ganzen bravourhaften Malerei ein Strandbild mit einsamen Gehöft von HANS v. BARTELS. Zwei Gouachearbeiten von demselben Meister beweisen sein eminentes Können in jenem viel zu wenig angewandten technischen Verfahren, das allein schon durch die Qualität der Malerei gegenüber der Oelmalerei viele Vorzüge besitzt. Der alte Leuchtturmwächter, der sich sein Pfeifchen anzündet, ein mächtig aufgefaßter Charakterkopf, bietet den besten Beweis, was mit solchen Mitteln geleistet werden

RUDOLF SCHIESTL — KIRCHGANG
Jahresausstellung 1904 im Glaspalast

kann. Die beiden Bilder von R. SCHUSTER-WOLDAN sind ungleich im künstlerischen Werte, in dem größeren Familienbilde bringt der Künstler in überraschender Weise einen feineren, gesunderen Ton hinein, insbesonders dürfte die Wiedergabe des alten sitzenden Herrn einen weiteren Fortschritt bekunden. Gut im Ton und kräftig in der Malerei ist das ausdrucksvolle Selbstbildnis von HELENE V. LEYEN. Recht hübsch ist das tanzende Mädchen von GEORG SCHUSTER-WOLDAN. FRANZ HOCH, WALTER THOR sind mit mehreren tüchtigen Werken ihrer Hand vertreten, über die nichts Neues zu sagen ist, ebenso C. MARR, ALB. EGGER-LIENZ, B. WILLMANN, CARL HARTMANN und HERMANN URBAN, dessen „Herbstmorgen" eine eigenartige Note in der sonst ein wenig gleichwertigen Farbenskala des Malers aufweist. — Unter den Bildern HERM. VÖLKERLING's ragt die personifizierte Quelle, eine liebliche Frauengestalt mit blauem Schleiergewand, über die anderen Werke hinaus. Zu einem immer freier sich entwickelnden Stilgefühl gelangt WILLY V. BECKERATH, sein Triptychon „Raub der Europa" weist alle die Eigenschaften auf, welche die Grundelemente sind für die monumentale Wandmalerei. Vor allem kann der Künstler zeichnen und aus der Zeichnung heraus ist dies Werk, das einen klaren, bräunlich-grauen Lokalton aufweist, geschaffen. Auch ERNST LIEBERMANN sucht in seinen Bildern einen persönlichen Stil in der Vereinfachung von Farben und Linien zu erreichen, was ihm, zumal in der „Burg im Hochgebirge", trefflich gelang. Etwas bäuerlich-naiv in seiner Art ist MATTHIAS SCHIESTL, er geht in der koloristischen Flächenbehandlung von den alten deutschen Meistern aus und weiß mit Eigenart diese nie versiegende Quelle echter Kunst eigenartig zu benützen. Es sind daher auch seine kleinen Bilder, „Dürer als Knabe", „Waldkirchlein" etc. nicht angekränkelt von jener schwächlichen Verflauungsmanier, die in ersterbenden Tonwerten schwelgt. Es ist wahrhaftig keine große Kunst, einen Gesamtton im Gemälde zu erzielen, wenn man vorher alle einzelnen Farben erstickt hat. Ist Schiestl mehr Zeichner, so FRITZ KUNZ moderner Maler, dessen Arbeiten, namentlich der Madonna, man es ansieht, daß sie auch viel der alten Kunst, namentlich der frühitalienischen verdankt, allerdings mit persönlichem Einschlag. Nun gibt es noch sowohl hier in der Luitpoldgruppe wie überall im Glaspalaste eine große Anzahl Bilder von Künstlern geschaffen, die, wie man zu sagen pflegt, einen guten Schulranzen haben, die auch alles malen können, was ihnen unter die Finger fällt, virtuose Könner sind, durch ihre Fertigkeit mitunter sogar blenden, aber dennoch ihren Werken keine Lebenskraft einhauchen können, weil sie nicht tiefer in das Wesen der Kunst eingedrungen, sondern an der Oberfläche hängen geblieben sind. In der jungen Vereinigung „Scholle" ist das weniger bemerkbar, es ringen hier die meisten noch mit der Form und der Technik, wichtige Faktoren, die gar oft den üppigen Wünschen und den guten Absichten nicht immer folgen wollen. Ein Werk freilich muß ausgeschaltet werden, es gehört auch eigentlich nicht dem engeren „Scholle-Kreis" an, sondern steht vielmehr ganz allein da, als eines der hervorragendsten Bilder der jungen aufstrebenden Kunst Deutschlands, es ist das als „Familienbildnis" bezeichnete und die als Freilichtproblem gelöste brillante Schöpfung ROBERT WEISE's. Hier vereinigte der noch junge Künstler mit einem ganz eminenten technischen Können alle Errungenschaften unserer modernen Malerei auf das harmonischste und glücklichste. Trotzdem Luft und Licht die

M. ALBERT KONIG — NACH DEM REGEN
Jahresausstellung 1904 im Glaspalast

Jahresausstellung 1904
im Glaspalast ❦ ❦ ❦ ❦

HELENE VON DER LEYEN
❦ ❦ ❦ SELBSTBILDNIS ❦ ❦ ❦

OSKAR POPP NYMPHENHAIN

Jahresausstellung 1904 im Glaspalast

Formen auflöst, ist doch in der Zeichnung, in der bestimmten Wiedergabe das rein Körperliche in einem wohlabgewogenen Rhythmus der Linien gewahrt, mit einem Taktgefühl, das stilvoll genannt werden muß, allerdings in ganz persönlichem Sinne. Man sagt nicht zu viel, wenn man dieses Werk als eines der besten im ganzen Glaspalast erklärt. Gegenüber dieser Kunst fällt diejenige WALTER GEORGI's in diesem Jahre ab. Seine „Leonhardifahrt" lockt den Beschauer zwar durch die monumentale Größe und den genrehaften Stoff zur Aufmerksamkeit, er wird aber enttäuscht, wenn er die wenigen malerischen Qualitäten und die an Momentphotographie erinnernde „Auffassung" betrachtet. Ich bin überzeugt, daß sowohl dieses Motiv als auch so manch anderes in der Scholle als Illustrationsentwurf sich viel glücklicher ausnehmen würde. Denn die Forderungen, die man an ein Bild in solchen Dimensionen stellt, sind doch höhere als bei einem Plakat. Aber gerade diese jungen Künstler setzen sich über innere Notwendigkeiten leicht hinweg, daher die Erscheinung, daß sich die geringe Entwicklung der Formengestaltung so störend geltend macht. Entschädigt dafür FRITZ ERLER in der „Sonnenwende" durch neuartige symphonische Farbenakkorde, die mit einer fesselnden Stimmungsgewalt gegeben sind, so wird der Mangel an Formendurchbildung weniger fühlbar. Ganz in Konflikt mit der Zeichnung gerät aber REINHOLD MAX EICHLER in der „Melancholie des Herbstes". Dieses so unglücklich an der rechten Ecke des Bildes angebrachte Ueberweib bringt das sonst ganz vortreffliche Werk um ein gut Teil seiner gewaltigen Wirkung. Einen weiteren Fortschritt hat ERICH ERLER-SAMADEN in der „Wiesenquelle" zu verzeichnen, auch AD. MÜNZER's Karnevalsdienstags-Bild zeigt eine immer mehr zu einer farbigen Flächendekoration hinführenden Kunst, wie denn ebenfalls WALTHER PÜTTNER sich mit den Faschingsfreuden beschäftigt und in den Bildern „Hanswurst" und „Maskenverkäufer" in einen fast tollen Farbenrausch gerät. Ein eigenartiger Typus ist LEO PUTZ. In dem glitscherigen Schneckenliebesleben am einsamen Meeresstrand erreicht er mit den einfachsten Mitteln und in einer an Böcklin ein wenig streifenden Phantasie Vortreffliches. Großzügiger ist dann noch das in durchleuchteten Farben summarisch zusammengehaltene „Picknick". An sonstigen trefflichen Arbeiten steuerten noch bei: GUSTAV BECHLER „Mein Fenster", MAX FELDBAUER „Frau Nachbarin" und F. W. VOIGT die mehr herb als derb zu nennende „Malerin". — Diesen „Jugendsälen"

folgen die auswärtigen Gäste; der hier eingegliederte Radierverein (München) und der Aquarellistenklub bieten manch Intimes und Reizvolles, das eingehender studiert und betrachtet sein will. Frisch wie im vorigen Jahre wirken die Schleswig-Holsteiner A. WILKENS, AUG. WESTPHALEN, HANS PETER HEDDERSEN, H. RASCH, JAK. ALBERTS, den so köstlich primitiv und naiv schaffenden K. L. JESSEN mit seinen braunen und blauen Interieurs, sieht man immer wieder gerne. Die Stuttgarter freie Vereinigung ist ihrer heimatlichen Genossenschaft insofern überlegen, als ein herber wohltuender Zug weht. Unter diesen kräftig wirkenden Elementen ragt an erster Stelle KARL SCHICKHARDT hervor, dessen großzügiges, prächtiges Werk, „Ein Blick ins weite einsame Land“ mit leuchtendem Abendgewölk von mächtiger Wirkung ist. Eigenartige, seltene Naturstimmungen sucht ERWIN STARKER zu verwerten, wie seine „Tannen im Schnee“ zeigen. PAUL HUBER, HERMANN DÜRK steuerten ebenfalls tüchtige Landschaften bei. Die Glasgower und die sonstigen schottischen Künstler darf man in diesem Jahre ruhig übersehen, obgleich gute Arbeiten, wie R. HOPE's „Erinnerungen“ wohl vorhanden sind, die sich aber in alten Geleisen bewegen wie diejenigen der Holländer. Etwas anderes wäre es, wenn wieder einmal die besten Repräsentanten jener Nationen vertreten wären. Bei einigen Italienern scheinen nordische Elemente eingedrungen zu sein, selbst wenn man von denen absieht, welche wie G. PELIZZA an den Ernst und die Herbheit G. Segantinis erinnern. Am auffälligsten kommen diese Eigenschaften bei GEROLAMO CAIRATI zum Ausdruck. Seine Kunst hat etwas Stilles, Tiefes und der flüchtige Beschauer kann leicht vorübergehen. Ganz ergreifend ist der verlassene, tote Winkel eines weltvergessenen Platzes irgend einer italienischen Stadt. — CLAUS MEYER muß der Düsseldorfer Künstler-Vereinigung durch sein Beguinen-Bild den alten Glanz verleihen, die hervorragenden Qualitäten seiner Kunst zu schildern wird wohl überflüssig sein, da jedermann sie kennt. Die freie Vereinigung Düsseldorfer Künstler fällt durch ihren Löwen- und Tigersaal besonders auf. So interessant und verschieden mitunter die lebensgroßen Bestien vom technischen und malerischen Standpunkte aus behandelt sind, so hat doch weder HANS EVERS in dem ruhenden Löwen, FELIX EULENBURG in den fressenden Tigern, noch auch ALB. BAUER JUN. die Löwengrube mit dem armen Daniel unter den grimmen Raubtieren die faszinierende Erscheinung des Königs der Tiere, die machtvolle Kraft und die innerliche Größe der Form als das Charakteristische betont. Die vereinigten Berliner Klubs und der Verein Berliner Künstler beweisen beide, daß sie ein Herandrängen kunstwidriger Erscheinungen mit allem Nachdruck zu verhindern bestrebt waren. Wenn dann dennoch nicht alles Kunst ersten Ranges ist, so liegt dies in den wirtschaftlichen Verhältnissen unserer Zeit. Sind bei den ersteren BERTHOLD GENZMER, WILHELM FELDMANN, JULIE WOLFTHORN (mit einem energisch gemalten Abend in der Mark),

RICHARD SCHOLZ DAMENBILDNIS
Jahresausstellung 1904 im Glaspalast

GEORG SCHUSTER-WOLDAN TANZENDES MÄDCHEN
Jahresausstellung 1904 im Glaspalast

WILLY HAMACHER, FR. SKARBINA, HANS HERRMANN in hervorragender Weise zu nennen, so bei den letzteren AUG. v. BRANDIS mit einigen ganz brillant und flott gemalten Interieurs, welche das Bestreben erkennen lassen, der Wirklichkeit recht nahe zu kommen, ERNST HAUSMANN mit verschiedenen tieftonigen Bildnissen, besonders zu erwähnen ist das Porträt eines Domherrn in harmonischer Farbenverteilung. Von der Gattin dieses Künstlers ist ein virtuos gemaltes Fischstilleben in flüssiger Maltechnik vorhanden. Von W. MÜLLER-SCHOENEFELD sieht man eine träumerisch stille „Sehnsucht" und einen ausdrucksvollen Studienkopf. Als Mittel zur Wiedergabe einer bestimmten Empfindung verwendet ALFRED SCHERRES das Krahntor in Danzig und schildert eine packende Gewitterstimmung, KONRAD LESSING dagegen den melancholisch ernsten Eindruck eines Regentages in der Eifel. Etwas derber, weniger lyrisch ist KONRAD MÜLLER-KURZWELLY mit seiner kräftig gemalten Herbstsonne. Seltene und anziehende Motive weiß FRANZ HOFFMANN-FALLERSLEBEN in der Natur aufzufinden und sie eigenartig zu geben, wofür die westfälische Burg ein bezeichnender Beleg ist. Manch talentvolle, jedoch noch nicht ausgeglichene Arbeit weist einerseits auf die Bracht-Schule hin, so die Landschaften von AD. OBST, anderes wieder auf die Kühl-Schule, wie das Innere einer Dorfkirche von HUGO MIETH. Die Karlsruher Kunstgenossenschaft sandte ihre altbewährten Vertreter und man begrüßt sowohl FERDINAND KELLER mit seinen idealromantischen, an Böcklins Art streifenden Heiligtümern, stillen Höhlen, dunklen Quellen, als auch den trefflichen Entenmaler ALEX. KOESTER ebensogern wie HERMANN GÖHLER als vorzüglichen Landschafter und OTTO PROPHETER als Porträtmaler, der sehr geschickt ist und viel kann, dem man aber wünschen möchte, daß er weniger Lenbachsche Aeußerlichkeiten studieren sollte. Auch die Technik eines jeden echten Künstlers, sie mag komplizierter oder ganz einfacher Natur sein, hat ihren Hauptursprung in der persönlichen Auffassung des malerischen Sehens. Das rein Aeußerliche, sei es der Strich, die Art des Auftrags, die Behandlung der Tonwerte, mag schließlich noch nachzuahmen sein, jedoch wird man bald den Mangel des Unmittelbaren, des geistreich Gekonnten herausfinden. Dies gilt für viele Künstler unserer heutigen Zeit der Kunstmoden und des Kunstwechsels, sowohl für die Sezessionisten als die alten Genossenschaftler, für Mitglieder ältester und neuester Vereinigungen.

GEDANKEN ÜBER KUNST

Zweck? Das Kunstwerk hat nur einen,
Still im eignen Glanz zu ruhn;
Aber durch ihr bloss Erscheinen
Mag die Schönheit Wunder tun.

Emanuel Geibel

*

In der Moral wie in der Kunst ist Reden nichts, Tun alles.

Renan

Jahresausstellung 1904
im Glaspalast ❧❧❧❧

❧❧❧❧❧ KARL SEILER ❧❧❧❧❧
JOHANNISKIRCHE IN MÜNCHEN

ROBERT HOPE ERINNERUNGEN
Jahresausstellung 1904 im Glaspalast

DIE „FINE ARTS" AUF DER WELTAUSSTELLUNG IN ST. LOUIS

Von Dr. Max Creutz

R. SCHIESTL AUS DEM BAUERN-ALPHABET
Jahresausstellung 1904 im Glaspalast

Eine Betrachtung der verschiedenen nationalen Eigenart erscheint auf einer Weltausstellung wertvoller als der Vergleich internationalen Könnens. Fast alle künstlerisch produktiven Völker sind in den großen Gebäuden der Fine Arts vertreten und wenn Kunst ein Ergebnis aus Natur, Erziehung, Sitte und Gewohnheit ist, so sollte man auf Grund der zusammengebrachten Materialfülle charakteristische Aeußerungen der einzelnen Völker beobachten können. Aber es zeigt sich, daß die zahlreichen Arbeiten merkwürdig übereinstimmen, nicht sowohl in der Wiedergabe des Einzelmotivs und Inhaltes, wie im künstlerischen Ausdruck und der Verwertung von Form und Farbe. Welches von beiden Momenten in Frage kommt, darüber kann kein Zweifel sein. Das Inhaltliche der Kunstwerke richtet sich allerdings nach den Gedanken und Ereignissen, welche die Menschen gerade am meisten bewegen. Aber da diese im großen und ganzen immer dieselben bleiben, so wiederholen sich immer wieder dieselben gleichgültigen Interessen an den Dingen und Vorgängen der Erscheinungswelt. Wichtiger wäre der künstlerische Ausdruck und die Fähigkeit der Vertiefung bei den einzelnen Künstlernaturen. Aber auch hier kann man bei den verschiedenen Nationen eine auffallende Gleichheit beobachten, sowohl in der Buntfarbigkeit der Behandlung wie der geringen Durchlebung des Ausdruckes. Das Können ist fast überall mit der Darstellung des Inhaltes erschöpft und es scheint nur mehr eine Kunst des Inhaltes, nicht der künstlerischen Form zu geben. Vergeblich würde man nach jenen formalen Werten suchen, welche in alter Zeit etwa die deutsche und italienische Kunst in grundverschiedener kultureller Bedeutung geschaffen haben. Die moderne Kunst droht bei der Kürze des Verkehrs und akademischen Austausches Einzelcharakterisierung und Eigenart zu verwischen und über allgemeine und vage Aeußerlichkeiten nicht hinauszukommen. Dieser Umstand bildet die Signatur der Weltausstellung: Die Kunst ist eine Kunst der Massen und

als solche weit entfernt von einer intimen Kunst der Persönlichkeit.

Bei Deutschland genügt es, mit den Namen der wichtigsten Künstler, die längst der Vergangenheit angehören, allbekannte Vorstellungen zu wecken und damit den künstlerischen Grad der Ausstellung zu charakterisieren. In der Fülle der einzelnen Namen fallen heraus: MENZEL, LENBACH, LEIBL, KNAUS, DEFREGGER, die ACHENBACHS, V. GEBHARDT, JANSSEN und von den Neueren BRACHT, ENGEL, FIRLE, HERRMANN, HERTERICH, HOCH, KALLMORGEN, KAMPF, SKARBINA, doch werden sie alle in den Hintergrund gedrängt von ANTON VON WERNER. Die Ausstellung Deutschlands ist eine Sonderausstellung von Werken dieses Künstlers, eine Tatsache, die in quantitativer Beziehung nicht wegzuleugnen sein kann. Hinter dem ungeheuren Flächeninhalt von sechs großen Werken, darunter „Der Europäische Kongreß in Berlin“ und „Moltkes 90. Geburtstag“ verschwindet alles übrige.

Selbst dieser Umstand scheint für viele der ausgestellten Werke nicht einmal ungünstig. Nur sehr traurig berührt es, ANSELM FEUERBACH's Konzert in einer Umgebung zu sehen, die diese feinsinnige Künstlernatur aufs tiefste verletzt haben würde.

Wenn es außer der Ausstellung von St. Louis keine deutsche Kunst gäbe, müßte man annehmen, das Künstlertum Deutschlands sei seit einem Vierteljahrhundert eingeschlafen. Der erste Jahrgang dieser Zeitschrift begann 1885 mit einem Aufsatz über A. ACHENBACH, der damals schon seinen 70. Geburtstag feierte und schon damals wäre die deutsche Kunstausstellung in St. Louis vom Jahre 1904 mit wenigen unwesentlichen Ausnahmen möglich gewesen.

Im übrigen gewährt es einige Genugtuung, unsere großen Künstler, die nicht im Original vertreten sind, unter anderer Form zu finden, der beste Beweis, daß viele von ihnen aus der Anschauung unserer Zeit nicht mehr wegzudenken sind. ARNOLD BÖCKLIN's „Eremit“ und „Schweigen im Walde“ dient im deutschen Hause in Gestalt von Glasbildern zur Veranschaulichung des künstlerischen Unterrichts. MAX KLINGER's Radierungen können in der Ausstellung des deutschen Buchgewerbes besichtigt werden. Aehnliches gilt von der Worpsweder Künstlergruppe und vielen anderen. Besonders auf dem Gebiete der Plastik wurden auf diese ungewollte Art einige bedeutende künstlerische Erlebnisse geschaffen. Im Leipziger Musikzimmer stehen KLINGER's wuchtige Marmorköpfe des Wagner und Liszt, wirkungsvoll in der Herausarbeitung des künstlerisch Wesentlichen und der organischen

KARL STRATHMANN — SALOME

Jahresausstellung 1904 im Glaspalast

Belebung der einzelnen Gesichtszüge. Das „Badende Mädchen“ desselben Künstlers bildet im Ehrenhof BRUNO MÖHRING's als Bronzeabguß vor einem grünen Hintergrunde in associativer Wirkung der Patina einen vollendet künstlerischen Eindruck. Für den bayerischen Repräsentationssaal hat ADOLF HILDEBRANDT in einem lebendigen Profilkopfe des Prinzregenten ein Werk von bleibendem Werte geschaffen. Dasselbe gilt von AUGUST GAUL's durch die Firma Armbrüster in Bronze gefertigtem Monumentaladler, der trotz der detaillierten Behandlung jeder einzelnen Feder von großer Wucht und kraftvoller Gestaltung ist. Von ERNST MORITZ GEYGER sind zwei Bronzen, von THEODOR VON GOSEN an anderer Stelle einige seiner feinen Bronzestatuetten zu sehen, aber das alles genügt nicht, um den guten Eindruck deutscher Kunst zu retten. Um den Charakter der überwiegenden Skulpturen zu bezeichnen, genügen die Namen BEGAS, BRÜTT, EBERLEIN, STARK.

Im Gegensatz zu Deutschland zeigt Oesterreich wirklichen Zusammenhang mit dem Leben der Zeit. Vor allem kennt man dort nicht die scharf gesonderte Aufstellung von Gemälden und kunstgewerblichen Gegenständen und die in Deutschland so beliebte Trennung zwischen Raum und Bild. Im Pavillon Oesterreichs wurden die einzelnen Gemälde mehr als dekorative Bestandteile des Raumes und als bewußte Steigerung eines räumlich durchlebten Ganzen aufgefaßt und verwendet. Besonders dem *Künstlerbund Hagen* ist in dieser Richtung eine künstlerisch einwandfreie Ausstellung gelungen. Mit seltenem Verständnis sind schon rein äußerlich die Tonwerte der einzelnen Werke in Einklang gebracht, wodurch das künstlerische Niveau der Arbeiten, zumal in dem architektonisch vollendeten Raume JOSEF URBAN's, bedeutend gehoben wird. RUDOLF KONOPA's von Düsseldorf her bekannte „Kuhhirtin“ auf einem Bergesgipfel interessiert vor allem durch die blaue Lichtflut des Aethers, FRITZ HEGENBARTH durch humorvolle Zeichnungen,

HERMANN GOHLER — AUF DER TERRASSE
Jahresausstellung 1904 im Glaspalast

HEINRICH LEFLER und JOSEPH URBAN durch feine Illustrationen zu einem Märchenalmanache.

Die übrigen Sektionen der böhmischen und polnischen Künstler besitzen einen stark nationalen Accent: Urwüchsige Naturkraft steckt in dem „Horse Fair“ IOZA HRDONIN UPRKAS, wo nackte Weiber auf ungesattelten wilden Pferden in der roten Glut der untergehenden Sonne zum Meere hinabsprengen, bleiche Hohlwangigkeit in einigen Pastellen des Pragers JAN PREISLER, Pariser Raffinement in einem dekorativen Kopfe des bekannten MUCHA. Von den Polen hat JULJAN FALAT eine Winterlandschaft von jener klaren Lebendigkeit ausgestellt, die man sonst nur bei den nordischen Künstlern sieht. JOSEPH MEHOFFER tritt mehr quantitativ durch vier große Entwürfe zu Glasfenstern, wie durch die Feinheit eines farbigen Empfindens hervor. Aber gerade in dieser Buntfarbigkeit scheint auch bei den übrigen Polen eine nationale Eigenart verborgen.

In einem Saale des österreichischen Pavillons sowohl wie im Gebäude des Fine Arts sind Werke der Wiener Künstlergenossenschaft ausgestellt, die den Typ der älteren Malweise vertreten. Von den übrigen Arbeiten sind besonders bemerkenswert die großen Monumentalwerke FERDINAND ANDRIS auf der Gartenfassade des österreichischen Pavillons, dekorativ sehr wirkungsvolle Waschermadl auf japanisierendem Grunde, die den nach dieser Richtung völlig verständnislosen Amerikanern einiges Kopfzerbrechen verursachen dürften.

Anziehender, — im amerikanischen Sinne — wie die Ausstellung Deutschlands und Oesterreichs wirkt Frankreich durch einen vorwiegend süßlichen Eindruck der Farbe und gewisse sinnliche Affekte, die nur bei wenigen der bekannten Meister künstlerische Berechtigung gewinnen. Wir begegnen BOUGEREAU, CARRIÈRE, DELACROIX, DETAILLE, DUPRÉ L'HERMITTE, PUVIS DE CHAVANNES. Die einzelnen Werke sind äußerst schlecht gehängt, auch die wenigen RENOIR, MONET, PISSARO, SISLEY gehen in der erdrückenden Massenwirkung vollkommen unter. Die Skulpturen-Abteilung bietet kein sonderliches Interesse, schon die schwierigen lokalen Beziehungen verboten hier eine stärkere Beteiligung, und nur die bekannten Plaketten und Medaillen der CHAPLAIN, ROTY, DUPUIS und CHARPENTIER wären wieder einmal zu nennen.

Noch geringeres Interesse erweckt die Ausstellung *Italiens.* Das Niveau der im Nationalmuseum in Rom ausgestellten Arbeiten oder auch der letzten Ausstellung in Venedig wurde in keiner Weise übertroffen.

Auch *England* vermag sich in dieser internationalen Konkurrenz nicht mit Erfolg zu behaupten. Auch hier fallen die älteren Künstler heraus: BURNE JONES, WALTER CRANE, WILLIAM MORRIS, HOLMAN HUNT, LEIGHTON, J. E. MILLAIS, alles Namen, die schon längst von gewissen Vorstellungen der neueren Kunst unzertrennbar wurden.

Noch weniger vermochten die *Vereinigten Staaten* trotz der ungeheuren Fülle von etwa 3000 Arbeiten, die im großen Mittelgebäude untergebracht sind, den bedeutungslosen Eindruck des großen Ausstellungsjahrmarktes zu heben. Es ist für amerikanische Verhältnisse bezeichnend, daß ein großer Teil der ausgestellten Werke von weiblicher Hand herrührt. Wie denn überhaupt eine gewisse Traditionslosigkeit und das Fehlen jeder

ADOLF HELLER BILDNIS VON FRÄULEIN CENTA BRÉ
Jahresausstellung 1904 im Glaspalast

JULIE WOLFTHORN — ABEND IN DER MARK

Jahresausstellung 1904 im Glaspalast

HERMANN URBAN — HERBSTMORGEN

Jahresausstellung 1904 im Glaspalast

WILLY VON BECKERATH DER RAUB DER EUROPA

Jahresausstellung 1904 im Glaspalast

Eigenart für den Gesamteindruck bestimmend wird. Die retrospektive Abteilung von 1803, dem Erwerbsjahre des Louisianaterritoriums, bis 1893, bedeutet nichts weiter wie einzelne Gradunterschiede der Anpassungsfähigkeit an europäischen Kunstformen. Es fehlt die eigene Art des Lebens und die Fähigkeit, das eigene Leben in neue Form zu gießen. Charakteristisch für die sonderbare Auffassung amerikanischer Kunstanschauung ist eine Wendung im Vorworte des offiziellen Kataloges; es heißt dort: „Die Ausstellung der Vereinigten Staaten zeigt wieder, was schon in Paris unumwunden anerkannt wurde, daß wir eine eigene nationale Kunst besitzen, so individuell, daß sie mit keiner anderen verwechselt werden kann. Die amerikanische Kunst ist eklektisch; aber wenn der Künstler nach Erlernung der fremden Technik nach Hause kehrt und die heimischen Motive wiedergibt, so haben wir die amerikanische Malerei.“

Auch hier scheint das Gegenständliche der Kunst mit reinem künstlerischem Ausdruck und mit dem Wesentlichen der Kunst verwechselt. Um die dem amerikanischen Wesen eigene Kunstform zu finden, muß man auf die Aeußerungen des praktischen Lebens achten. Hier hat der Amerikaner rein instinktiv im Stil der Geschäftshäuser, der Plakate, Maschinen, der Werkzeuge und Geräte eine Fülle neuer künstlerischer Elemente geschaffen. Unabhängig vom Formenkreise alter Kultur ist auf dem Gebiete der sogenannten angewandten Kunst die amerikanische Kunst entstanden. Die Schöpfer der sogenannten großen Kunst leben dagegen meist in Europa und ihre Arbeiten könnten mit gleicher Berechtigung der englischen oder französischen Malerei zugezählt werden. Von WHISTLER sieht man ein Bildnis der Rosa Corder aus Privatbesitz, vielleicht das beste Werk der ganzen Ausstellung. Die Dame ist in schwarzem Seidenkleide vom Rücken gesehen, mit jener Vornehmheit und Größe der Auffassung dargestellt, die wir unter den neueren Künstlern nur noch in dem großen Damenporträt CLAUDE MONET's wiederfinden. Von den übrigen Künstlern Nordamerikas sind Namen wie Bell, Bisbing, Br. Crane, Hitchcock, Hopkinson, Sargent, Shannon von europäischen Ausstellungen schon bekannt. Von den kleineren Ländern müßte *Schweden* vor allen anderen Ländern an erster Stelle genannt werden, denn die wenigen guten Räume der ungeheueren Ausstellung sind schwedischen Ursprunges. Vor allem macht der Raum von BRUNO LILJEFORS mit den bekannten Tierbildern dieses Künstlers den einheitlichsten Eindruck. Nicht wenig tragen die Werke Larsson, Schultzberg, Zorn und einigen anderen dazu bei, den qualitativ hervorragenden Eindruck der wenigen Räume zu verstärken.

Es bleiben *Holland* und *Belgien*. Namen wie Breitner, Claus, Heymann, die beiden Israëls, Noris, Meunier bezeichnen hier die Höhe. Damit wären die guten Seiten der Ausstellung erschöpft.

Japans moderne Arbeiten, die Gemälde auf Papier und Seide, die Tierskulpturen und Seidenstickereien, zeigen jene fatale Leere, welche der Export und die Verbindung mit europäischer Technik gezeitigt. Ein Saal mit Oelbildern steht auf dem gleichen Niveau der Arbeiten, die man heute in Bulgarien, Argentinien, Brasilien, Mexiko, Canada, Cuba u. s. w. verfertigt. Bei der Ausstellung der letzten Länder steigert sich der weniggünstige Eindruck der Ausstellung bis zur Unerträglichkeit. Hier vor allem kommt es zum Bewußtsein, wie unbedingt nötig bei der Inscenierung derartiger Massenausstellungen ein ästhetisches Werturteil wird.

KARL GEORG BARTH GRABRELIEF
Jahresausstellung 1904 im Glaspalast

Jahresausstellung 1904
im Glaspalast ❧❧❧❧

PAUL AICHELE
❧❧ SIRENEN ❧❧

EDWARD T. COMPTON MORGEN IM HOCHGEBIRGE
Jahresausstellung 1904 im Glaspalast

DER PREUSSISCHE STAAT ALS KÄUFER VON KUNSTWERKEN

Von W. Wygodzinski

R. SCHIESTL AUS DEM BAUERN-ALPHABET
Jahresausstellung 1904 im Glaspalast

Sollte die Geschichte der preußischen öffentlichen Kunstsammlungen geschrieben werden, so würde sie mit dem ersten Drittel des neunzehnten Jahrhunderts beginnen müssen: das „Alte Museum" im Lustgarten zu Berlin wurde im Jahre 1830 eröffnet. Ein Teil der Bestände stammt aus dem früheren Privatbesitz des Herrscherhauses, wie der ballspielende Knabe der Antikensammlung eine Erwerbung Friedrichs des Großen war, während umgekehrt die systematische Begründung der großartigen Sammlung italienischer Renaissanceskulpturen erst Bodes Verdienst ist. Der Grundstock zu der Gemäldesammlung aber wurde ganz in jener Zeit gelegt; 1815 wird die Galerie Giustiniani in Paris, 1821 die Sammlung Solly in Berlin angekauft und 1820—1830 vermittelt Rumohr in Italien noch über hundert weitere Erwerbungen. Die Rolle, welche die Begründung der Kunstsammlungen in jener politisch armen Zeit in den Interessen der Berliner Gesellschaft einnahm, hat Immermann in seinen „Epigonen" sehr ergötzlich geschildert.

Genauere Nachrichten über die Ausgaben für Kunstwerke liegen seit 1849 in den veröffentlichten Staatshaushalten vor. Unmittelbar nach Begründung der Museen, 1831, wurden durch eine Kabinettsordre 60000 M. zur Vermehrung der Sammlungen bestimmt. Im Jahre 1849 wurden für Kunstmuseen aus allgemeinen Staatsmitteln 132870 M. verausgabt, der Fonds zur Vermehrung der Sammlungen wurde 1857 um 50100 M. erhöht. 1873 war dieser Fonds schon auf 324900 M. gestiegen, wozu dann 1898/99 noch 60000 M., bisher extraordinär für das Museum für Völkerkunde bewilligt, hinzukamen. Der Fonds beträgt jetzt (für alle Kunstmuseen in Berlin außer der Nationalgalerie) 400000 M. im Ordinarium. Dazu treten natürlich eine Reihe weiterer sächlicher und persönlicher Kosten für die Instandhaltung der Gebäude und der Sammlungen selbst und die Besoldung der Beamten.

Den Grundstock der Nationalgalerie bildet die im Jahre 1861 von J. H. W. Wagener gestiftete Sammlung von 200 Bildern; ein eigenes Gebäude besitzt sie seit 1876. Zuerst ver-

mehrte sich die Sammlung durch weitere Schenkungen; im Jahre 1874 wurde der seit 1862 bestehende und mit 75000 M. dotierte Fonds für „Zwecke der bildenden Kunst“, nachdem er 1873 schon verdoppelt war, auf 300000 M. mit der ausdrücklichen Bestimmung erhöht, zum grossen Teile zu Ankäufen für die Nationalgalerie verwendet zu werden. Demgemäß änderte der Fonds im nächsten Jahre auch seinen Namen und heißt jetzt: „Zum Ankauf von Kunstwerken für die Nationalgalerie sowie zur Förderung der monumentalen Malerei und Plastik und des Kupferstichs“. Seit 1898/99 ist er auf 350000 M. erhöht, wovon gegenwärtig etwa ein Drittel zu Ankäufen für die Nationalgalerie dient. Vor Bewilligung von Ausgaben aus diesem Fonds wird die Landes-Kunstkommission gehört, bei minderwichtigen oder eiligen Sachen nur deren Berliner Mitglieder.

Nach Schwarz und Strutz, „Finanzen und Staatshaushalt Preußens“ wurden aus diesem Fonds in den Jahren 1873—1899 verausgabt: Zu Ankäufen für die Nationalgalerie 3129710 Mark, zur Förderung der monumentalen Malerei und Plastik 4657165 M., zur Pflege des Kupferstichs 398155 M. Der preußische Staat hat also aus diesem Fonds im letzten Viertel des neunzehnten Jahrhunderts über 8 Millionen M. zur Förderung zeitgenössischer Kunst verwendet.

Ein paar tausend Mark stehen noch zur Vermehrung der Sammlungen in Kassel und Wiesbaden zur Verfügung.

Das Extraordinarium des Etats für Kunstzwecke ist ganz überwiegend zu Bauten verwendet worden; direkt zur Vermehrung der Sammlungen dienten 380000 M., die im Jahre 1900 für eine Sammlung griechischer Münzen ausgegeben wurden, und 173000 M., die in den Jahren von 1890—1900 zur Ordnung und Sicherung der Bestände des Kupferstichkabinetts Verwendung fanden. Indirekt sind natürlich auch die Museums- und Ausstellungsbauten den Ausgaben für Kunstwerke zuzurechnen.

Je nachdem man zu der Kunst unserer Tage steht, wird man darüber streiten können, ob die für moderne Kunst ausgegebenen Summen gut oder weniger gut verwendet worden sind; die Fresken Gebhardts im Kloster Loccum und Steinhausens im Kaiser Friedrichs-Gymnasium in Frankfurt a. M. werden immer ein Ruhmestitel preußischer Kunstpolitik bleiben, wie, daß es gelungen ist, Schätze der Antike und der Renaissance-Kunst in Berlin anzuhäufen, die dessen Sammlungen denen zu Paris und London fast ebenbürtig machen.

ALEXANDER KOESTER — ENTEN

Jahresausstellung 1904 im Glaspalast

GILBERT VON CANAL — MOTIV AUS BRÜGGE
Jahresausstellung 1904 im Glaspalast

PERSONAL- UND ATELIER-NACHRICHTEN

MÜNCHEN. Professor LUDWIG HERTERICH erklärt in einer hiesigen Tageszeitung, er habe aus deren Bericht über die Kunstausstellung in St. Louis erfahren, daß dort sein Bild »Johanna Stegen, die Heldin von Lüneburg« ausgestellt sei. Schon der Umstand allein, daß das Werk eine Jugendarbeit sei und sich nach seiner Ansicht nicht zur Repräsentation der deutschen Kunst eigne, habe ihn veranlaßt, die zweimal von ihm erbetene Erlaubnis zur Ausstellung beide Male ausdrücklich zu verweigern. Außerdem aber würde ihn auch der Beschluß der Sezession, die Ausstellung in St. Louis nicht zu beschicken, zu dieser Weigerung genötigt haben. Demnach ist also die Ausstellung des Bildes gegen den ausgesprochenen Willen des Künstlers erfolgt und es wird interessant sein, zu erfahren, wer die Verantwortung für dieses Verfahren auf sich nimmt.

BERLIN. Am 28. Juli beging Professor GUSTAV EILERS seinen siebzigsten Geburtstag. Als Kupferstecher und Radierer hat sich Professor Eilers besonders durch seine Nachbildungen von Tizians »Zinsgroschen«, Holbeinschen Blättern und solchen nach van Dyck, Rubens und Adolf Menzel einen Namen gemacht. Seit 1883 ist der aus Königsberg i. Pr. gebürtige Künstler Mitglied der Berliner Akademie.

LEIPZIG. MAX KLINGER arbeitet gegenwärtig an den farbigen Entwürfen zu den Wandmalereien des Treppenhauses im städtischen Museum und zwar in einem Versuchsatelier, das ganz in den Maßen der Museumsräume ausgeführt ist, so daß der Künstler seine Entwürfe in jeder Weise auf ihre Wirkung hin prüfen kann.

GESTORBEN. In München am 7. August der Bildhauer ADOLF NOWOTNY, 50 Jahre alt. — In Liebenzell der Baurat THEOPHIL FREY aus Stuttgart, 59 Jahre alt. Das Hauptfeld von Frey's Tätigkeit waren Kirchenbauten. Sein bedeutendstes Werk ist die Stuttgarter Pauluskirche.

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

DÜSSELDORF. Auf der »Internationalen Kunstausstellung« erwarb das Großherzogliche Landes-Museum in Darmstadt die Bronzebüste »Junger flämischer Fischer« von JULES LAGAE in Brüssel. — Die Gesamtankäufe haben jetzt annähernd den Betrag von 300000 M. erreicht.

REICHENBERG. Baron Liebigs Gemäldesammlung, über deren testamentarische Schenkung des in Frankfurt a. M. verstorbenen Besitzers wir seinerzeit berichteten, wird 1906 gelegentlich einer hier stattfindenden Industrie- und Gewerbeausstellung zum erstenmal öffentlich gezeigt werden. Es wird zu diesem Zwecke ein zur dauernden Aufbewahrung der Sammlung bestimmter Pavillon erbaut. Dem nordböhmischen Gewerbemuseum wurden Baron Liebigs Sammlungen wertvoller Möbel und Metallarbeiten, die er zu seinen Lebzeiten in seiner Frankfurter Villa beherbergte, einverleibt.

VON AUSSTELLUNGEN — VERMISCHTES

GRAZ. Der Verein der bildenden Künstler Steiermarks veranstaltet von Mitte Oktober bis Ende November ds. Js. seine V. Jahresausstellung, bei der ein vom Kultusministerium gestifteter Preis von 1000 Kronen für das beste Werk eines steierischen Künstlers verliehen werden wird. Steiermärker Künstler können Anmeldeformulare zu dieser Ausstellung von dem genannten Verein beziehen.

OLDENBURG. Im Anschluß an die im Jahre 1905 hier stattfindende Landesausstellung für Handel, Gewerbe und Industrie wird auch hier eine Kunstausstellung geplant, mit der man sich der jetzt so stark im Wachsen begriffenen Bewegung anschließen möchte, eine Dezentralisation des Kunstlebens herbeizuführen. Einladungen zur Beteiligung sollen den nordwestdeutschen Künstlern zugehen. Das Amt der Juroren übernahmen die Herren Professoren KUEHL-Dresden, OLDE-Weimar, GRETHE-Stuttgart, WINTER-Oldenburg und Herr F. MACKENSEN-Worpswede. Die Oldenburger Künstler erhalten eigene Jury. Die Ausstellungshalle ist dem Vernehmen nach Professor PETER BEHRENS in Düsseldorf zur Ausführung übertragen.

BERLIN. Die Jury der Großen Berliner Kunstausstellung hat, wie gemeldet wird, kein Werk für wert befinden können, um es dem Kaiser für die Verleihung der großen goldenen Medaille vorzuschlagen.

KARL GIMMI — MÄNNLICHE BÜSTE
Jahresausstellung 1904 im Glaspalast

MÜNCHEN. Das Stadtmuseum erwarb für seine Modellsammlung Professor VON RUEMANN's Modell zu seiner preisgekrönten, für die Berliner Nationalgalerie angekauften Marmorfigur »Sitzendes Mädchen«.

DARMSTADT. Es waren Gerüchte durch die Presse verbreitet worden, man plane schon für das Jahr 1905 eine große rheinische Kunstausstellung, während neuerdings verlautet, daß eine solche erst 1906 in Darmstadt oder einer rheinischen Großstadt veranstaltet werden solle. Der Garantiefonds für eine hierfür bestimmte Kunsthalle hat, wie gemeldet wird, bereits die Höhe von 80000 M. erreicht.

LEIPZIG. Vom 5. September bis 20. Oktober findet hier im Buchgewerbehause eine photographische Ausstellung statt, von der man sich vortreffliche Darbietungen verspricht. Für den internationalen Salon wie für alle anderen Abteilungen sind zahlreiche Anmeldungen eingelaufen.

SCHLEISSHEIM. Die hiesige kgl. Gemäldesammlung ist durch siebenundzwanzig nachgelassene Werke von KARL VON PIDOLL und einundzwanzig von HANS VON MARÉES vermehrt, die neulich der öffentlichen Besichtigung zugänglich gemacht wurden. Die beiden Sammlungen sind Geschenke von Dr. C. Fiedler und Frau von Pidoll an den bayerischen Staat. Die Stifter stellten die Bedingung der gemeinsamen Aufstellung im Schleißheimer Schloß, wo die Sammlungen jetzt das ganze obere Stockwerk des Nordpavillons einnehmen.

VERMISCHTES

DARMSTADT. In den Ausstellungsräumen der Künstlerkolonie wurde eine Venusstatuette aus echter Bronze im Werte von ca. 900 M. gestohlen. Der Verdacht lastet auf einer Dame, deren Persönlichkeit aber nicht festgestellt werden konnte.

BERN. Der Auftrag zur Ausführung des Weltpost-Denkmals, das hier am Tagungsorte des Weltpostvereins errichtet werden soll, wurde dem Bildhauer RENÉ DE ST. MARCEAUX in Paris zuteil.

KARLSRUHE. Der hiesige *»Verein für heimatliche Kunstpflege«*, die unter dem Ehrenvorsitz von Hans Thoma vor zwei Jahren gegründete *»Freie Vereinigung Karlsruher (resp. Badischer) Künstler und Kunstfreunde«* gibt soeben ihren ersten Jahresbericht für 1903 4 heraus. Demselben entnehmen wir, daß der Verein, dessen Zweck die Förderung des einheimischen künstlerischen und geistigen Lebens ist, indem er in der badischen Residenz einen Sammelpunkt für die bisher zerstreuten künstlerischen und geistigen Kräfte zu bilden sich bestrebt, diesen Idealen praktisch beträchtlich näher getreten ist. Er hat eine ganze Reihe Vorträge, Diskussionsabende über bildende Kunst, Literatur und Musik veranstaltet, die von den besten hiezu berufenen Kräften gehalten, sehr zahlreich besucht waren und dazu noch ein Jahrbuch *»Badische Kunst 1903«* herausgegeben, das zu den besten und gediegensten Veröffentlichungen unserer Zeit auf diesem Gebiete gehört. Der junge Verein hat

VERMISCHTES

RUDOLF MAISON HANS KRUMPPER
Jahresausstellung 1904 im Glaspalast

somit schon glänzend bewiesen, daß er im Geistes- und Kulturleben der aufblühenden badischen Residenz ein wichtiger Faktor geworden ist und sein Dasein einem dringenden Bedürfnisse auf dem Gebiete heimatlicher Kunst entgegenkam, das überall in Deutschland nachgeahmt zu werden verdient.

DÜSSELDORF. Der Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen gibt dies Jahr als Prämie eine farbige Wiedergabe von C. F. LESSING's »Landschaft mit Kriegsstaffage«. Der Verein begeht jetzt sein fünfundsiebzigjähriges Jubiläum, er hat seit seinem Bestehen für ca. 2300000 M. Kunstwerke zur Verlosung unter seine Mitglieder angeschafft und für öffentliche Kunstzwecke annähernd eine Million ausgegeben.

BERLIN. An Rompreisen für 1905 werden von dem Senate der Akademie der Künste im ganzen nur 11850 M. ausgeschrieben, welcher Betrag sich auf vier Stipendien verteilt. Die Sieger in den Wettbewerben sind verpflichtet, eine Studienreise nach Italien zu unternehmen, müssen sich im Genusse gewisser Stipendien sogar eine bestimmte Zeit in Rom aufhalten, woselbst vier Ateliers für die in Rom studierenden Stipendiaten der Akademie unter Aufsicht des Bildhauers Professor *Heinrich Gerhardt* zur Verfügung stehen. Zur Ausschreibung kommen: *Zwei große Staatspreise* in Höhe von je 3300 M. für dem preußischen Untertanenverbande angehörende »Geschichtsmaler« und »Bildhauer«, ferner der *Preis der Dr. Paul Schultze-Stiftung* in Höhe von 3000 M. für deutsche Bildhauer, die dem Studium der Bildhauerkunst auf den Unterrichtsinstituten der Akademie noch obliegen; endlich der *Preis der Ersten Michael Beer-Stiftung* für jüdische Bildhauer, die ihre Studien auf einer deutschen Akademie vollendet haben, in Höhe von 2250 M. Für die Bewerber um die Preise der Dr. Paul Schultze- und der Michael Beer-Stiftung werden Aufgaben gestellt. Der Stipendiat der letzten Stiftung muß sich acht Monate in Rom aufhalten. Während die preisgekrönten Arbeiten im allgemeinen Eigentum der Stipendiaten bleiben, geht die ausgeführte Bewerbungsarbeit um den Preis der Dr. Paul Schultze-Stiftung in das Eigentum der Akademie der Künste über. Ausführliche Programme, die die ausführlichen Bewerbungsbedingungen enthalten, können von Anfang Oktober an von den Akademien Deutschlands bezogen werden.

ESSEN-RUHR. Bildhauer OTTO LANG in München hat das Modell des Grabmals für Friedrich Alfred Krupp vollendet, das auf dem eigenen Friedhof der Familie Krupp neben dem Grabmal Alfred Krupps (von desselben Künstlers Hand herrührend) errichtet werden wird. Das Modell zeigt einen einfachen Sarkophag, über dessen Kopfende ein Kaiseradler die Schwingen breitet, an den Seiten einen Lorbeer und einen Eichenkranz. Ein Monolith schwarzen schwedischen Marmors von ungewöhnlicher Größe wird zu dem Grabmal verwendet werden. Die Schmuckteile sollen in altvergoldeter Bronze ausgeführt werden.

Redaktionsschluß: 18. August 1904 Ausgabe: 1. September 1904
Für die Redaktion verantwortlich: F. SCHWARTZ
Verlagsanstalt F. BRUCKMANN A.-G. — Druck von ALPHONS BRUCKMANN. — Sämtlich in München